

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

La frontera en la imagen del arte contemporáneo.
“Relato de una negociación”

Tesis para optar el grado de Magíster en Antropología Visual

AUTOR

ROCIO GOMEZ GERMAN PALACIOS

ASESOR

MARÍA EUGENIA ULFE

JURADO

GISELA

CÁNEPA

GIULIANA

BOREA

LIMA – PERÚ
2017



Agradezco muy especialmente a los artistas participantes en la investigación por las contribuciones y el apoyo brindados, así como por haber permitido el uso de sus imágenes.

Agradezco también el apoyo de María Eugenia Ulfe; y el de Juan, Mateo y Adriano Sturla.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

- 1. La imagen ante las preocupaciones contemporáneas: políticas y usos del espacio
- 1.2 Justificación para la elección del problema de investigación
 - 1.2.1 *Ocupa* como punto de partida
 - 1.2.2 Problematización del concepto de practica visual
- 1.3 El problema de investigación
 - 1.3.1 Objeto de estudio y pregunta principal
 - 1.3.2 Preguntas secundarias y objetivos

Capítulo I: Marco Teórico

1

- 1.1 La producción de lugar y el campo de la geografía
 - 1.1.1 La frontera. Des-significación del sentido geopolítico literal
 - 1.1.2 Otros sentidos de frontera desde la movilidad: la frontera como lugar de entrecruzamientos e interrelaciones
- 1.2. La producción, como hecho social
 - 1.2.1 La relación entre lo físico y lo simbólico
 - Las estrategias de conocimiento
 - 1.2.2 Un cambio de perspectiva en el posicionamiento hacia la producción basada en la naturaleza de la relación entre pensar y hacer
 - 1.2.3 La relación entre producción y tecnología en las prácticas del arte
- 1.3. La imagen
 - 1.3.1 La producción de la imagen como hecho social.
 - La imagen más allá de la representación
 - 1.3.2 La producción de la imagen de frontera
 - 1.3.3 La imagen del arte contemporáneo: ¿imágenes tergiversadas?

Capítulo II: Diseño Metodológico

42

- 2.1 Discusión y diseño del campo
 - 2.1.1 El lugar – Multiplicidades espaciales
 - 2.1.2 Los sujetos participantes en la investigación
- 2.2 Enfoque metodológico
 - 2.2.1 Seguir la práctica y etnografía multisituada

- 2.2.2 La imagen como modo de investigación
- 2.2.3 La etnografía sensorial
- 2.3 Diseño de herramientas
 - 2.3.1. Observación de documentos
 - 2.3.2 Visitas a espacios de exhibición
 - 2.3.3 Entrevistas en profundidad
 - 2.3.4 Observación a profundidad de obras
 - 2.3.5 Mapa relacional con imágenes como método de investigación y registro

Capítulo III: Imágenes de Lugares **53**

- 3. Primera aproximación – El lugar representado y la mirada
 - 3.1 La conducta del espectador: “Poder observar”
 - 3.1.1 Mi Mirada: mirar y representar en “un cuaderno de campo abierto”
 - 3.2 La manera en que representan los lugares un grupo de artistas

Capítulo IV: Imágenes de Fronteras **68**

- 4. Segunda aproximación - La representación de frontera desde tres casos
 - 4.1 Caso 1: la frontera nacional
 - 4.1.1 El sujeto y sus prácticas
 - 4.1.2 Representaciones de frontera y significados
 - 4.1.3 La materialidad y los significados sociales de los lugares
 - 4.2 Caso 2: otras realidades territoriales, ¿ausencia de frontera?
 - 4.2.1 El sujeto y sus prácticas
 - 4.2.2 Representación del espacio y sus significados
 - 4.2.3 La materialidad de los lugares y sus significados sociales
 - 4.3 Caso 3: La frontera de la representación
 - 4.3.1. El sujeto y sus prácticas
 - 4.3.2 Representaciones del espacio y sus significados sociales
 - 4.3.3 La materialidad de los lugares y sus significados sociales
 - 4.4 Conclusiones del capítulo

Capítulo V: La producción de frontera y la negociación con el lenguaje Visual **130**

- 5.1 La producción de sentido en el *site* de la producción de la representación

- 5.1.1 Los recorridos de Alejandro, la frontera hemisférica y la imaginación
- 5.1.2 Los movimientos de Nancy, la frontera Otra y la inmersión
- 5.1.3 Sandra en la frontera representacional – La reproducción de la reproducción
- 5.2 Conclusiones del capítulo

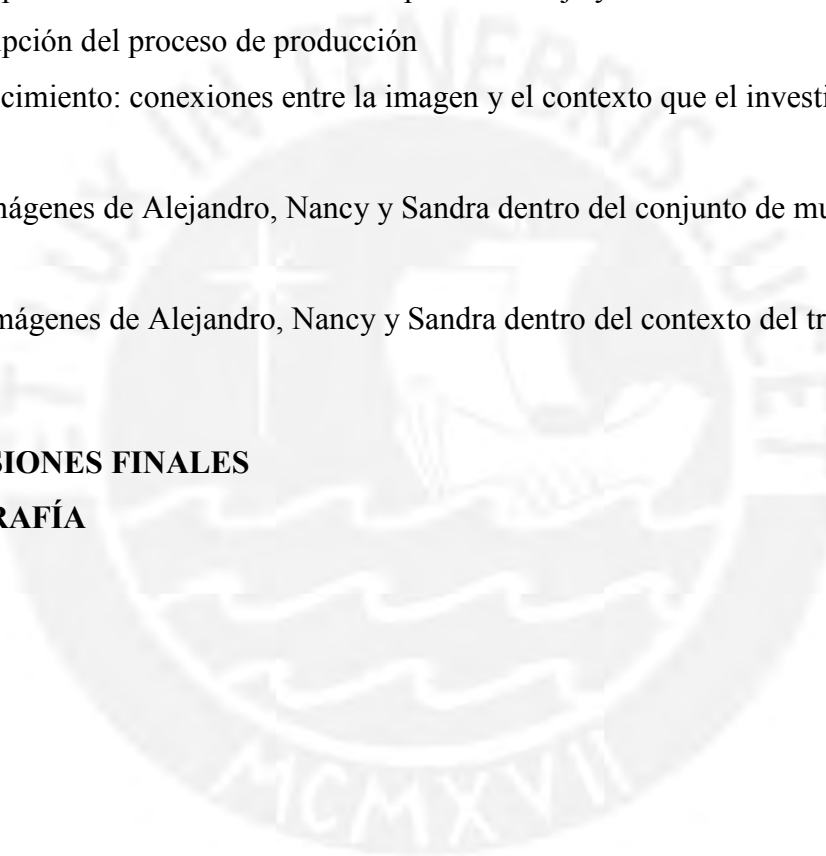
Capítulo VI: El mapa con imágenes a modo de cuaderno de campo **167**

- 6. El mapa
 - 6.1 La imagen y la fotografía
 - 6.2 Investigar con imágenes y construir un mapa
 - 6.2.1 Descripción de la materialidad del mapa: el montaje y sus conexiones
 - 6.2.2 Descripción del proceso de producción
 - 6.3 El conocimiento: conexiones entre la imagen y el contexto que el investigador provee
 - 6.3.1 Las imágenes de Alejandro, Nancy y Sandra dentro del conjunto de muchas otras fotografías
 - 6.3.2. Las imágenes de Alejandro, Nancy y Sandra dentro del contexto del trabajo de campo

CONCLUSIONES FINALES **186**

BIBLIOGRAFÍA **190**

ANEXOS **196**



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 2.1: Los sujetos participantes en la investigación

Tabla 4.1: Información sobre las imágenes en un punto de su circulación

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Extracción. Los paisajes del vacío. Alejandro Jaime (2014)

Figura 2: Dominio. 03 MDD 2571. Eduardo Hirose (2014)

Figura 3: Landscape in Quotation Marks. Sandra Gamarra (2016)

Figura 4: Expansión 1. Lima 003. Eduardo Hirose (2013)

Figura 5: La Lima del metro. Gladys Alvarado (2014)

Figura 6: La construcción del paisaje III. Alejandro Jaime (2012)

Figura 7: Limbo. Untitled 14. Héctor Mata (2009)

Figura 8: Panorámicas Lima. Playa pública – Playa privada. Roberto Huarcaya (2009)

Figura 9: Al interior de un límite. Fernando Prieto (2015)

Figura 10: La Barra [cerca/lejos]

Figura 11: Imagen ANEXO 4.1: Representaciones que abordan problemas de lugar

Figura 12: Detalle del ANEXO 4

Figura 13: *Stills* desde el video

Figura 1.1: Conceptualización de lugar

Figura 1.2: *Consciousness, materials, image, object: the diagram*

Figura 3.1: *Sites* establecidos por G. Rose

Figura 3.2: Reunión de fotografías, texto y diagrama Sanja Ivekovic en ArtBo (2013)

Figura 3.3: Esterio Segura. MOLA (2015)

Figura 3.4: Reunión de imagen impresa (offset) e imagen desde video proyección. Nancy La Rosa (2012). *Paralelos. Espacio A4 para mirar/ Espacio A4 para llevar (y circular)*

Figura 3.5: Reunión de imagen impresa, imagen apropiada y objetos (espejos) Sandra Gamarra (2016). *Landscape in quotation marks*

Figura 3.6: Espacios no ciudadanos o “abiertos”. *Stills* de video *The Green Line. Jerusalem* Alys, Francys (2004)

Figura 3.7: Espacios ciudadanos o “cerrados”. *Señores de la Intemperie*. Otta, Eliana (2013)

- Figura 4.1: Categorías de análisis
- Figura 4.2: *Sites* establecidos por G. Rose
- Figura 4.3: *Lobo de mar*. Pieza de la exposición *Holoceno*. Alejandro Jaime (2016)
- Figura 4.4: OBRA 1: El Centinela. Fotografía, dibujo y collage. Alejandro Jaime (2014)
- Figura 4.5: *Les Deux mysteres* (1966)
- Figura 4.6: OBRA 1: *El Centinela* (segunda y tercera imágenes)
- Figura 4.7: OBRA 2: La construcción del nuevo paisaje y La falla como muro I y II. Dibujo. Alejandro Jaime (2011)
- Figura 4.8: OBRA 3: *Geografías cartesianas*. Collage y dibujo. Alejandro Jaime (2011)
- Figura 4.9: Una imagen de la serie “*Datos insuficientes*”. Fotografía: Nancy La Rosa (2008)
- Figura 4.10: Vista de un ángulo de la sala
- Figura 4.11: OBRA 1: *Aproximándose hacia....* Instalación de fotografías pinhole en cajas de luz Nancy La Rosa (2011)
- Figura 4.12: OBRA 2: *Asentamientos temporales*. Instalación: proyección de diapositivas. Nancy La Rosa (2012)
- Figura 4.13: OBRA 3: *La clausura del mapa I*. Serigrafía sobre papel. Díptico. Nancy La Rosa (2012)
- Figura 4.14: Caso “error” 1
- Figura 4.15: Caso “error” 2
- Figura 4.16: *Estudio I, de la Serie Datos Insuficientes*. Impresión digital. Autora: Nancy La Rosa (2008)
- Figura 4.17: Sandra visita el espacio representado por otros
- Figura 4.18: Sandra visita el espacio de la vida cotidiana y recolecta imágenes
- Figura 4.19: Taller de Sandra Gamarra 1
- Figura 4.20: Taller de Sandra Gamarra 2
- Figura 4.21: *Landscape in quotation marks*: montaje en la sala. Sandra Gamarra (2016)
- Figura 4.22: Vista del montaje de la sala y reflejo en espejo-biombo. Sandra Gamarra (2016)
- Figura 4.23: *Mirroring I, II, III, IV*
- Figura 4.24: Reflejo del montaje
- Figura 4.25: OBRA 2: Conga. *El manual del pintor de paisaje* (2015). Video loop. 7,59”
- Figura 5.1: *Huallaga I*. Fotografías, registro de señalizaciones. Alejandro Jaime (2010)
- Figura 5.2: Maqueta *País*

- Figura 5.3: *Maqueta Hemisferio* Cartón maqueta y fotografías. Alejandro Jaime 2011
- Figura 5.4: Detalle de la serie *Documentación esquiva*. Fotografías pinhole. Nancy La Rosa (2010)
- Figura 5.5: Detalles *Inmersión* Serigrafía sobre papel. Nancy La Rosa (2012)
- Figura 5.6: *Inmersión. Stills* de los videos. Nancy La Rosa (2012)
- Figura 5.7: *Yacimiento III*. Instalación. Sandra Gamarra (2016)
- Figura 5.8: *Yacimiento II*. Instalación. Sandra Gamarra (2016)
- Figura 5.9: Paisaje peruano sobre falso pan de oro. Sandra Gamarra (2016)
- Figura 5.10: El marco del paisaje II. Pintura. Sandra Gamarra (2016)
- Figura 5.11: El marco del paisaje II. Pintura. Sandra Gamarra (2016)
- Figura 5.12: Cuatro paisajes aparentemente iguales. Pintura. Sandra Gamarra (2016)
- Figura 6.1: Montaje del mapa
- Figura 6.2: Tres imágenes del mismo proyecto: *Todas las Calles del año* (2015)
- Figura 6.3: Varios proyectos: *El lugar que corresponde* (2015), *Interpolaciones* (2015), *The lines* (2014), *Todas las Calles del año* (2015)
- Figura 6.4: Detalle de montaje del mapa y los hilos azules
- Figura 6.5: Primer momento del mapa
- Figura 6.6: Segundo momento del mapa
- Figura 6.7: Eliana Otta, sala Luis Miró Quesada Garland
- Figura 6.8: Mapas de Art Textum

RESUMEN

Esta investigación reflexiona sobre la imagen de frontera. Se pregunta por el rol social de las imágenes en tanto emergen, participan y son productoras de los lugares que representan. Toma como punto de partida algunas imágenes del arte contemporáneo limeño, imágenes no convencionales que llaman la atención por el tema, preocupaciones en torno a políticas y usos de lugares específicos, y por el modo de abordar el tema, tecnologías de representación que retan a los cánones del arte tradicional y sus límites. Por ello, la investigación se ubica en el entrecruzamiento de teorizaciones sobre la imagen, la frontera y el arte contemporáneo. Aborda el estudio de la imagen como un hecho social y se interesa por cómo se forma a partir de lo social y también lo conforma desde su agencia; y por el lugar de frontera como una producción social, la reunión de materialidades, prácticas e ideas, al centro de las cuales, se ubica un sujeto social activo.

Relato de una negociación es el subtítulo escogido para presentar este trabajo, pues durante la investigación, la imagen observada develó ser más que un objeto de arte, y en cambio, la posibilidad de ser un espacio para pensar, para transitar y para negociar mediante acciones de los sujetos, como la percepción y la representación, los sentidos compartidos y particulares que se dan a la frontera.

ABSTRACT

This research reflects on the border image. It considers and observes the social role of images as they emerge, participate and are producers of the places they represent. It takes as its starting point some contemporary images of the art in Lima. Unconventional images that draw the spectator's attention due to their theme: concerns about policies and uses of specific places, and how they approach it: technologies of representation that challenge the canons of traditional art and its limits. Therefore, the research is located in the intersection of theorizations about the image, the border and contemporary art. It approaches the study of the image as a social fact, and is interested in how it is formed from the social and also conforms it through its agency; and approaches the place of frontier as a social production, the gathering of materials, practices and ideas in the centre of which there is an active social subject.

A story of a negotiation is the sub-title chosen to present this body of work, due to the fact that during the investigation the image observed, revealed itself to be much more than an art object, but rather the possibility to be a space to think, to transit and to negotiate through the actions of the subjects like perception and representation, about the shared or particular meanings given to the border.

PRESENTACIÓN DEL TEMA

1. La imagen ante las preocupaciones contemporáneas: políticas y usos del espacio

El interés de la presente investigación es explorar cómo se está conceptualizando e imaginando la idea de frontera desde prácticas con la imagen. Como este campo es muy amplio, se situó la investigación de frontera en las prácticas de representación y de percepción del arte contemporáneo limeño, pues es en imágenes producidas en dicho campo que observo se propone una crítica a las formas normalizadas de constitución de lugar (*placemaking*).

En los escenarios actuales donde se presenta al público el arte contemporáneo limeño, es factible reconocer una producción de imágenes que aborda preocupaciones en torno a políticas y usos de espacios, lugares y territorios específicos. Al respecto, algunos de los temas recurrentes son explotación de yacimientos¹ (figuras 1), minería legal o ilegal y contaminación de las aguas^{2, 3} (figura 2 y 3) y transformación del paisaje ciudadano o rural^{4, 5} (figuras 4, 5 y 6).

¹ Jaime, Alejandro (2014). *Extracción. Los paisajes del vacío*. “Proyecto artístico que propone pensar las grandes transformaciones territoriales causadas por las actividades extractivas humanas como muestras visibles de una nueva naturaleza que ya comenzó a configurarse” (<https://alejandrojaima.wordpress.com>)

² Hirose, Eduardo (2014). *Dominio*. “Trabajo realizado conjuntamente con Blas Isasi en la zona de Madre de Dios, donde se ejerce la mayor actividad minera ilegal del país”. (<https://www.edihirose.com/dominio>).

³ Gamarra, Sandra (2016). *Landscape in Quotation Marks*. “Continuando con la apropiación de imágenes y cuestionamiento del arte mediante la pintura, la artista utiliza el medio con el que se creó la idea de paisaje europeo con la intención de desvelar su supuesto realismo y de esta manera confrontarlo con la Naturaleza”. (<http://www.gluciadelapunte.com/exhibiciones/paisaje-entre-comillas/>)

⁴ Hirose, Eduardo (2013). *Expansion 1*. “La selección de imágenes que conforma “Expansion 1”, reúne diversos tipos de construcciones que nos exige volver la mirada hacia la ciudad [...] El vacío, el contenido y las superficies fueron temas en sus anteriores trabajos. Esta vez nos habla del contenedor. Señala a la fachada como una noción de frontera –zona asociada al conflicto– que en este caso delimita lo privado de lo público”. (<https://www.edihirose.com/expansion1>)

⁵ Letts, Luana (2016). Este proyecto muestra a los Acantilados de Lima dentro de una estética correspondiente a la de vestigios históricos precolombinos en proceso de restauración y conservación para su exposición en museos con la intención de sugerir su percepción como recuerdo, así como su destino.

Figura 1

Extracción. Los paisajes del vacío. Alejandro Jaime (2014)



Imagen: <https://alejandrojaima.wordpress.com>

Figura 2

Dominio. 03 MDD 2571. Eduardo Hirose (2014)



Imagen: <https://www.edihirose.com>

Figura 3

Landscape in Quotation Marks. Sandra Gamarra (2016)



Imagen: www.gluciadelapunte.com

Figura 4

Expansión 1. Lima 003. Eduardo Hirose (2013)



Imagen: <https://www.edihirose.com>

Figura 5

La Lima del metro. Gladys Alvarado (2014).



Imagen: <http://gladysalvarado.com/>

Figura 5

Acantilados de Lima. Luana Letts (2016).



Imagen: archivo Luana Letts

Analistas sociales y culturales se preguntan por la función de las representaciones culturales, por su potencia y poder en el momento presente. Víctor Vich se pregunta: “¿Cuáles son las representaciones que un conjunto de artistas está introduciendo en la sociedad actual para darle mayor inteligibilidad al pasado y, sobre todo, para transformar los imaginarios sobre la nación en general?” (2015, p. 11) ante la constatación de que lo significado por expresiones artísticas como el canto, el teatro y el arte (sin diferenciar entre arte culto y arte popular) está en capacidad de debatir con otros tipos de producciones culturales por la generación de sentido.

Las representaciones locales se insertan, a su vez, en un escenario global que permite contextualizar sus propuestas de imaginarios con relación al tema de frontera dentro de un marco-mundo mayor. Instituciones del mundo del arte que conforman este marco sitúan su producción contra el telón de fondo de tendencias de comportamientos sociales propios del momento contemporáneo, entre ellas, la alteración de marcos y

valores sociales convencionales. La Trienal de Yokohama, por ejemplo, utiliza como uno de sus ejes temáticos la conectividad o el retraimiento de sujetos y comunidades, comportamientos sociales que surgen ante los retos de la vida contemporánea:

mientras que el mundo de hoy se está expandiendo más allá de los marcos tradicionales, y surgen nuevos tipos de redes; también está siendo sacudido en sus cimientos por desafíos tales como el conflicto, los refugiados y la inmigración constante, así como por el surgimiento del proteccionismo, la xenofobia y el populismo. Al mismo tiempo, también está siendo inundado y barrido por “data” que supera con creces la capacidad de procesamiento de los seres humanos, quienes parecen replegarse en pequeños grupos dispares de "Universos insulares" ante un entorno cada vez más complejo y sofisticado que presenta herramientas de comunicación en rápido desarrollo como las redes sociales (Akiko, 2017)

Ante el cambio de conductas sociales, como la conectividad y retraimiento, el polémico tema de cómo el ser humano concibe y produce su relación con el espacio, es decir, cómo y cuánto se involucra política, ética y estéticamente en la producción de lugar (*to make sense of place*), cobra importancia. La producción del espacio se discute especialmente a partir de la década de 1970 desde varias disciplinas y sesgos ideológicos, los que se ocupan de distintas aristas del problema de lugar: Lefebvre (1974) se enfoca en aspectos de “producción”; Harvey (1993) y Lippard (2014), en aquellos de instrumentalización y poder o “*land use*”; y Casey (1997) e Ingold (2000) aquellos de práctica. Desde la teoría cultural en la geografía, se propone que el sentido que damos a un lugar no es únicamente relativo al espacio geográfico, sino resultado de la reunión de materialidades, prácticas y significaciones (Creswell, 2009). Así, pues, esta investigación se pregunta por el rol social de las imágenes en tanto emergen, participan y son productoras de los lugares que representan, Benjamin (1999), y de la cultura de la cual forman parte (Gell, 1998 y 1999) y (Steyerl, 2010).

Las imágenes de frontera son consideradas en este trabajo como un punto de partida, la puerta de ingreso a la práctica específica de un “lenguaje visual”, de la cual son resultado y, a su vez, reformulan. Desde el trabajo etnográfico, se ha podido observar la existencia de un interés por dirigir la intencionalidad del trabajo con la imagen hacia tareas como cuestionar, debatir y expandir los sentidos sociales de lugares específicos que hemos naturalizado y aceptado socialmente, un interés por llamar la atención hacia su carácter artificial (construido), en tanto son parte de la comunicación

humana. Así, la generación de sentido de lugar es uno de los espacios conceptuales que posibilita a las prácticas de arte llevar a cabo acciones e investigaciones en los lugares, con el cuerpo y con la representación. El resultado son representaciones, a veces, complejas y controversiales, puesto que juegan con los límites y tensiones entre los sentidos compartidos y asentados por el uso social en imágenes con formas reconocibles y canónicas; y los sentidos particulares que surgen desde experiencias puntuales y subjetivas en el espacio y con la representación, y que se encarnan en representaciones no canónicas.

Dentro de este marco, encuentro que las prácticas artísticas abordan e investigan la cuestión de frontera problematizando alguno de los siguientes tres aspectos o combinaciones de estos: 1) la materialidad de las fronteras territoriales; 2) la idea de frontera en tanto límite; y 3) las formas establecidas de representación. A partir del trabajo de campo, observo que la forma de problematizar estos aspectos varía puesto que puede aparecer de forma tradicional como el asunto o de forma menos tradicional en la imbricación de asunto y procedimiento a través del desarrollo de tecnologías representacionales (Benjamin, 1999). La frontera aparece de modo literal y como asunto^{6,7} (objeto de estudio) desde imágenes de construcciones que dividen una geografía otrora continua: bordes o barreras que recortan y permiten la producción de divisiones, paisajes y mapas (figuras 6, 7 y 8). Y aparece desde el procedimiento (método), prácticas de percepción y representación mediante las cuales los artistas generan un sentido particular de lugar^{8,9} (figuras 9 y 10).

⁶ Jaime, Alejandro (2012). *La construcción del paisaje III*. “La propuesta artística evidencia un interés por los accidentes geográficos en estos territorios, que podrían definir naturalmente un borde fronterizo, resaltando la tensión entre las barreras naturales y las culturales, todas ellas localizadas en una gran extensión de tierras homogéneas de un lado y del otro, en donde la frontera como paisaje se encuentra cargada de una compleja construcción invisible.”
(<https://alejandrojaimе.wordpress.com/instalaciones/>)

⁷ Mata, Hector. *Limbo (2009). Untitled 14*. “Es parte de una instalación que intenta recordarnos que, a pesar del marco legal y de las posiciones políticas, las estadísticas y los asuntos económicos, la inmigración se trata de seres humanos. Incluye una serie de fotografías de lugares a lo largo de la frontera entre Estados Unidos y México, una colección de pertenencias personales encontradas en las rutas de los inmigrantes en el desierto de Arizona, así como videos de entrevistas de inmigrantes durante su viaje hacia el norte” (http://www.lacda.com/exhibits/Hector_Mata.html)

⁸ Bedoya, Luz María. (2011). *La Barra* “intenta señalar el eje inclinado que separaría las palabras ‘cerca’ / ‘lejos’. Esa barra que, como frontera, es una tierra de nadie, bisagra en la que se producen las fluctuaciones en los apegos, las contradicciones, la elasticidad de las historias. Como un espacio que admite opacidades; siendo un corte, es al mismo tiempo contenedor de ambivalencias, desde donde se pueden proyectar condiciones distintas, incluso opuestas.” (<http://luzmariabedoya.com/>)

Figura 6

La construcción del paisaje III. Alejandro Jaime (2012)



Imagen: <https://alejandrojaima.wordpress.com>

Figura 7

Limbo. Untitled 14. Héctor Mata (2007)



Imagen: http://www.lacda.com/exhibits/Hector_Mata.html

Figura 8

Panorámicas Lima. Playa pública – Palaya privada. Roberto Huarcaya (2009)



Imagen: <https://robertohuarcaya.com>

⁹ Prieto, Fernando (2015). *Al interior de un límite*. “los límites del espacio y los de nuestra percepción son activados, la obra nos invita a mover de lugar nuestra atención y descubrir nuevos objetos donde antes no percibíamos nada. El interior de un límite es cualquier cualquier lugar donde existimos: la ciudad, nuestra casa, nuestro cuerpo, nuestra conciencia, desde donde miramos hacia fuera y nos relacionamos con lo otro.” (<http://www.serperuano.com/>)

Figura 9

Al interior de un límite. Fernando Prieto (2015)



Imagen: Juan Pablo Murrugarra

Figura 10

La Barra [cerca/lejos]

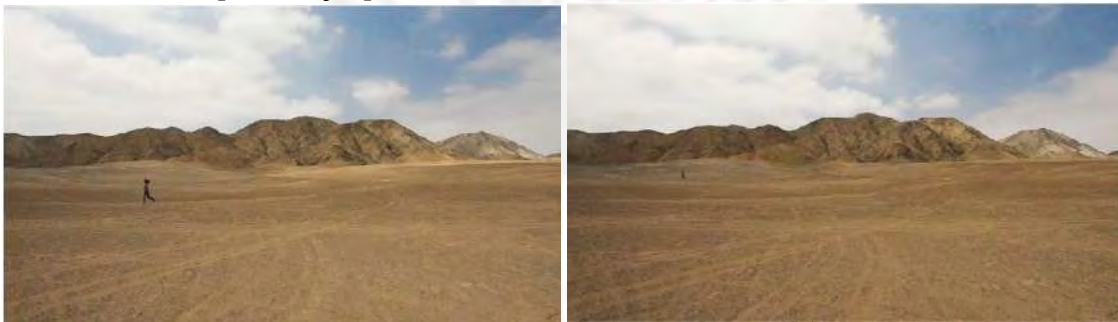


Imagen: <http://luzmariabedoya.com/>

Escojo situar el interés de la investigación en imágenes de frontera que desde su producción abordan la reflexión de preocupaciones actuales, a las que Smith (2009) llamaría “imágenes con carácter contemporáneo”. Organizo las preocupaciones sobre las que reflexionan en dos: la primera se refiere a cómo se constituye el sentido, ya que observé que los artistas comparten una conceptualización basada en el carácter compartido, contingente y no fijo del sentido (Hall, 1997). La segunda se refiere a la constitución de lugar: este es producido desde prácticas en el espacio (Casey, 1996) y desde prácticas de representación (Benjamin, 1999), y en ambos casos, la producción está mediada por discursos y convenciones por medio de negociaciones (Rose, 2007). Los artistas indagan realizando ejercicios de representación, traducción, interpretación y experimentación en las conexiones establecidas socialmente entre materialidad, pensamiento e imagen, los tres factores constituyentes de un lugar, y producen nuevas conexiones entre estos tres factores para, en algunos casos, volver a establecer el lugar. Estas imágenes, en su circulación y consumo, negocian su discurso y su posibilidad de

existencia y reconocimiento con los sentidos compartidos y socialmente establecidos de ese lugar, algunos de los cuales, están inscritos en imágenes emblemáticas.

Por ello esta investigación se enfoca en las prácticas, los comportamientos detrás de la imagen, para observar cómo la práctica del lenguaje visual que utiliza el arte contemporáneo media la producción y el intercambio de significados de lugar. Tomando en cuenta lo siguiente: 1) la imagen es constituida desde algunas prácticas particulares y algunas otras compartidas; 2) las representaciones visuales del arte contemporáneo constituyen un sistema simbólico de representación con sus propias reglas, que los artistas contemporáneos utilizan para referirse a las fronteras físicas y simbólicas, pero también ponen a prueba para explorar las fronteras propias a todo sistema simbólico y social; y 3) el modo en que el sistema del arte contemporáneo usa el sistema simbólico de representación responde al dominio específico de una práctica y está constituido por un capital social, simbólico y financiero específicos; considero que es relevante observar dichos comportamientos y considerar las tensiones que puedan surgir entre las acciones individuales y las estructuras sociales, puesto que las prácticas de estos artistas (y las imágenes que vemos) son parte de los varios escenarios sociales en los que se problematiza, se reimagina y se produce la frontera.

La investigación se enmarca en dos horizontes teóricos y uno práctico. Los horizontes teóricos son la fenomenología de lugar y la crítica de la representación. La fenomenología de lugar aborda percepción y lugar, de forma conjunta y mutuamente afectada (Merleau-Ponty, 1945; Csordas, 1990; Casey, 1996; Ingold, 2000). La práctica de etnografía sensorial que se informa de este tipo de pensamiento, concibe la acción de conocer un lugar desde la reunión de cuerpo, mente y entorno: un encuentro en el que se activan y participan la memoria, la imaginación y la percepción (Pink, 2009). La crítica de la representación (Hall, 1997; Marcus y Clifford, 1986) opera una desidentificación de la representación y el referente, por medio de la cual se rechaza el estatus moderno de la imagen como medio transparente entre las cosas del mundo y sus significados sociales. Enmarco la aproximación a la imagen desde esta perspectiva, puesto que me permite enfatizar **no** en lo que la imagen significa como texto, sino en cómo la percepción y la representación median la constitución de sentido de la imagen de lugar.

La perspectiva práctica utiliza una aproximación a la investigación que considera el acto de representación y su imbricación con las materialidades como una instancia de pensamiento y aprendizaje llamada “*thinking through making*” por Tim Ingold (2013). La propuesta de investigación comprende el uso de la observación participante mediante las

herramientas clásicas de la etnografía, como entrevistas, revisión de imágenes y de documentos escritos y también mediante la investigación visual. El método de “pensamiento visual” genera una particular organización, agrupación y relacionamiento de elementos seleccionados y es considerado como un modo de generación de sentido (Ulrich Obrist,2014). En una primera instancia, anterior a la escritura, el proceso de investigación utiliza dicho método visual para traducir y materializar una primera aproximación al proceso mismo de investigación (figuras 11 y 12).

Figura 11

Imagen ANEXO 4.1: Representaciones que abordan problemas de lugar.

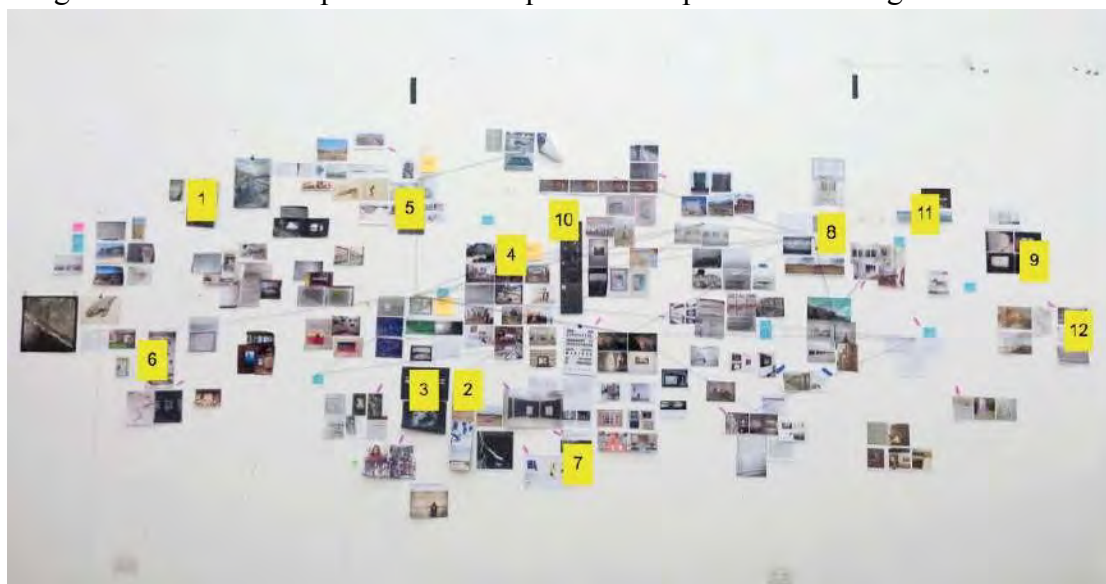


Imagen: Rocío Gómez

Figura 12

Detalle del ANEXO 4

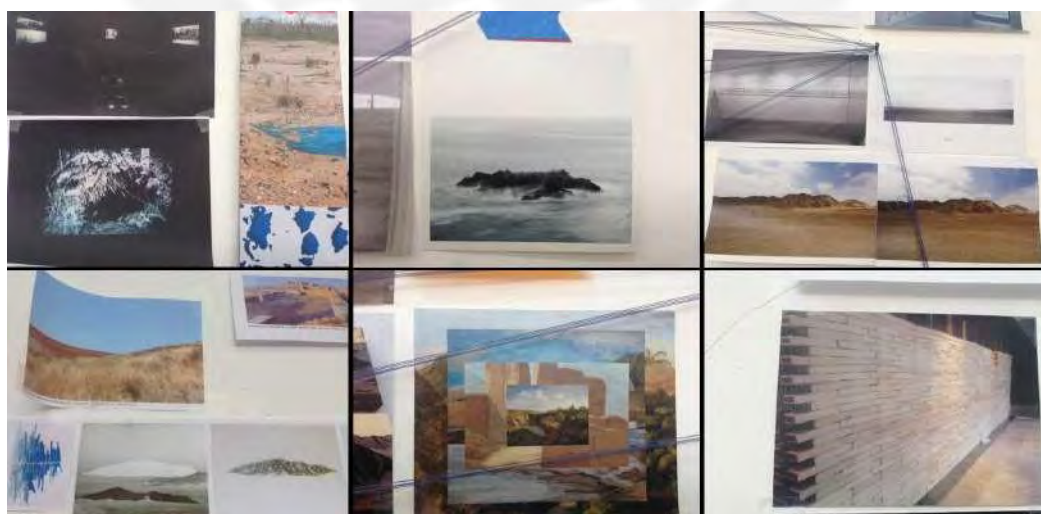


Imagen: Rocío Gómez

1.2 Justificación para la elección del problema de investigación

Como primer punto, me referiré al lugar de enunciación para esta investigación, considerando que la antropología señala la necesidad de conocer la lengua nativa como paso previo para la interpretación de la cultura de la tribu. En este caso, debido a mi vinculación, o pertenencia, al mundo del arte, mi lugar de enunciación es el de “nativa”. Ello implica un nivel de complejidad, ya que si bien no es necesario “aprender la lengua”, se hace un esfuerzo contrario, pues debo desnaturalizar lo conocido, de modo que pueda valorar, recoger e incorporar a la investigación datos que, de otra manera, resultarían “obvios” y “normales”, pero que son relevantes para esta.

Como segundo punto, están los intereses que guían la presente investigación, los cuales surgen del entrecruzamiento del arte y de la antropología. Mi formación y desarrollo profesionales se han realizado en lo que socialmente se ha definido como “el campo del arte”, y por lo tanto, en estrecha vinculación con prácticas específicas de representación y percepción. Las temáticas tratadas indagan en fenómenos cotidianos y simples que forman parte del lugar que habitamos y de la vida misma. Uno de estos fenómenos es indudablemente la propia obra; por ello, la producción de obra en sí misma ha sido, para mí, objeto de estudio dado que la selección de las tecnologías de representación para cada tema me ha permitido espacios de experimentación, traducción, interpretación, representación o *performance*. Considero que el interés por la investigación de fenómenos culturales y sociales, común a ambas disciplinas, me ha llevado a reunir las, y en este punto, me conduce a revisar cómo influye la una en la otra, y las implicancias y posibilidades de investigar como artista y como antropóloga visual.

Ambos campos disciplinarios, aunque aparentemente distintos, me permiten investigar y experimentar la práctica de *placemaking*, su relación con la generación de sentido y los modos desarrollados y establecidos para ello en la sociedad occidental contemporánea.

1.2.2 Ocupa como punto de partida

Desde el campo del arte, mi interés por la constitución de sentido de lugar mediante la representación surge de una experiencia personal específica: la realización de una *performance* de videoarte. Fue la primera vez que llevé a cabo un proyecto de arte innegablemente procesual y experiencial, que además involucraba a otras personas de diferente nivel socioeconómico, género y raza. Lo llamé *Ocupa* debido a que el término acuñado para designar a los “ocupas de casas abandonadas” me pareció pertinente para

nombrar la acción “performática” con la cual yo ocupé un espacio doméstico, lo colonicé y lo hice mi hogar. A continuación, narraré algunos hechos y reflexiones al respecto:

Me había propuesto habitar una carpa provisional y, desde allí, vivir e intervenir en el proceso de modificación física del espacio, de lo que debía convertirse en mi vivienda familiar. Literalmente, deseaba enraizarme y estar presente durante la transformación. Hoy, pensándolo en retrospectiva, comparto las emociones que lo guiaron. No fueron las más agradables. De hecho, hubo una gran dosis de vulnerabilidad, cansancio y angustia; de ningún modo, desidia. Al iniciar el proyecto de *performance*, no me detuve a pensar en los conflictos que surgirían a raíz de mi ocupación, en el desafío de la convivencia con las materialidades (ruidos estridentes, olores tóxicos) de una casa en construcción, el grupo masculino que conformaban los obreros ni en los cambios de clima al pasar los meses. Tampoco me detuve a pensar sobre mi propia expectativa de hacer de aquel esfuerzo algo que valiese la pena artísticamente. Pero todas aquellas realidades en las que no quise detenerme a pensar me fueron alcanzando una a una durante el proceso, invitándome a confrontar y asumir mi involucramiento y responsabilidad en una propuesta que había diseñado como una “investigación desde la ocupación” (figura 13).

Figura 13
Stills desde el video





Imágenes: Rocío Gómez. 2014.

Durante ese periodo y en ese contexto, fueron varios los aprendizajes que realicé en cuanto a las complejidades de traducir una experiencia en representación

Comparto algunos de ellos: el primero y más obvio fue diseñar un método de observación de mi actividad de ocupación del espacio desde la precaria carpa y de la labor de los obreros dentro de la casa en un cortísimo periodo, con pocos recursos económicos y con deficiencias técnicas. Opté por un método de registro de ambos espacios y de las labores que se realizaban en estos en video, cuasi panóptica: coloqué dos cámaras fijas, una registraba con un ángulo cenital el interior de mi carpa-habitación y la otra registraba con un ángulo abierto horizontal la habitación completa, en el centro de la cual estaba la carpa. La selección del método le imprimió por si misma un sentido al trabajo puesto que ya estaba cargada de significados, sobre todo, de mi lugar de enunciación. Además implicó un uso de tecnologías visuales que yo no manejaba y que, desde mi ignorancia, utilicé de modo aficionado. La premura del tiempo, mi ignorancia y mi falta de experiencia se combinaron para develar mi mirada prepotente y etnocéntrica.

La filmación de las horas interminables de labores equivalió a muchas horas de grabación. Al finalizar la “construcción” de la casa y de la carpa, y mi “participación” en ambas, hube de iniciar la siguiente tarea: la construcción del producto visual. Nuevamente, esto implicó decisiones: ¿qué escoger y qué dejar afuera para establecer una “historia”? Me confronté, entonces, con el hecho de que el material recabado no era la obra. A partir del material y dependiendo de mi selección había varias historias que podían ser narradas, varios temas que podían ser tratados. Yo no podía simplemente hablar de “lo que pasó”. No era ni tan simple, ni tan siquiera posible. Debía escoger una perspectiva y una mirada desde donde narrar una de las posibles versiones o historias. Debía salir de la fantasía de que un video sería fiel a la verdad o a lo real. Acogí la ficción y la edición como inevitables ingrediente, más bien, como aliadas.

Yo ya había empezado a crear la narración a partir del modo de mi ocupación, a partir de mi registro y el modo de mi registro. Había planteado un tipo de relación con el espacio y las personas que lo usaban y creaban. Comprender esto me permitió asumir una perspectiva crítica que reconociera que las decisiones que tomamos para dar forma a una historia son constitutivas de la misma y están en estrecha relación con los discursos incorporados en cada sujeto y con la selección del objeto de estudio.

Desde la experiencia anteriormente descrita, identifiqué la presencia de tres factores: 1) un deseo propositivo de mi parte y resistencias por parte del entorno; 2) una transformación de los materiales y de los espacios; y 3) una transformación mía en tanto todos estuvimos insertos en y sujetos al proceso. La vivencia y acción llevadas a cabo implicaron una serie de confrontaciones y aprendizajes, y lograron constituir un sentido particular para el lugar. El deseo propositivo estuvo contantemente a prueba y las certezas de aquello que investigaba y cómo lo hacía se vieron debilitadas dado que surgieron cuestionamientos éticos y metodológicos sobre las formas para la investigación y también sobre las formas mediante las cuales materializaba lo investigado. Pude experimentar y descubrir día a día la implicancia entre el lugar que se investiga y el modo y la actitud con las que se sitúa el investigador (*emplacement*). También, pude reconocer la importancia del cuerpo como *locus* para la experiencia vivida (*embodiment*). Asimismo, surgieron reflexiones sobre la posibilidad o imposibilidad de separar aspectos experienciales de los contextuales, que se sitúan dentro de un marco de tiempo y espacio específicos (*entanglement*).

La experiencia fue transformadora también a un nivel personal, porque me colocó constantemente en situaciones en las que las fronteras que yo había erigido se desbarataban, flexibilizaban o se penetraban. **La performance como tecnología de investigación** me hizo desligarme del libreto o boceto *a priori* que tenía, situarme en la experimentación sensorial constante e integrar factores desconocidos (e incontrolables) provenientes del entorno. Fue una experiencia que implicó tomar conciencia de que estar en el espacio significaba cambiar mientras el espacio cambiaba, estuviera dispuesta o no. Las personas que participábamos generábamos constantemente propuestas y transformaciones que pasaban a formar parte de la producción de lugar. La fotografía y la edición de video, como tecnologías de representación para consolidar una narrativa que se remitiera a la experiencia, implicaron la asunción de dos posturas ante el intento de traducción: 1) parte del contenido y carga de significado de la producción

de obra era inevitablemente subjetiva y estaba ligada a mi edición e interpretación; 2) la falta de control ante el constante cambio se convirtió en uno de los ejes temáticos que descubrí e incorporé en ese trabajo y continué desarrollando en trabajos subsiguientes.

1.2.2 Problematización del concepto de practica visual (su pureza)

Si bien he iniciado la justificación de la elección del tema con las experiencias y aprendizajes anteriormente narrados, –una parte indisociable del proceso de *Ocupa*, que me permitió experimentar, interpretar y cuestionar mandatos, sucesos y acciones–, está también ligado a intereses de tipo teórico que ubican la investigación en el campo de la antropología visual.

El primer punto se refiere a la consideración y/o revalorización del uso de tecnologías visuales (y corporales) como métodos de investigación, análisis visual y prácticas visuales aplicadas. Esta revalorización es propuesta por algunas posturas etnográficas contemporáneas. George Marcus, en *Affinities: Fieldwork in Anthropology Today and the Ethnographic in Artwork* (2010), considera necesario ampliar las metodologías de investigación del trabajo de campo antropológico, las cuales se han tornado ineficientes e insuficientes ante los cambios producidos por la globalización y el capitalismo, y señala que este es un campo por desarrollar, vacío, para el cual es posible indagar en prácticas de otras disciplinas. Sarah Pink, en *Doing Sensory Ethnography* (2009), se interesa por el uso de tecnologías visuales y sensoriales para la investigación como un campo que se debe desarrollar, puesto que históricamente se ha valorado el cine etnográfico, mas no el uso de tecnologías visuales y sensoriales como modo de investigación o análisis. Este señalamiento cobra valor cuando se considera dónde y cómo ha sido producido el conocimiento del mundo, dado que cada metodología, con sus sesgos e influencias, ha permitido un tipo de aproximación y de narrativa del mundo, y ha arrojado un tipo de discurso de lo sensible.

Desde el paradigma moderno occidental, la palabra y la visión se han construido como formas privilegiadas de expresión y acceso al conocimiento, desestimando que son algunas (y no todas) de las vías posibles de construcción del conocimiento y constituyéndose en una forma de poder por encima de las otras maneras de construir conocimiento. Al respecto, Paul Stoller en *Sensuous Scholarship* (1997), defiende la existencia de los otros sentidos y de las prácticas corporales, mientras que James Clifford y George Marcus, en *Writing Culture: The politics and poetics of Etnography* (1986), critican la construcción del conocimiento distanciado que pretende ser neutral y

plantean un giro reflexivo desde el cual se rescata la experiencia de involucramiento físico (sensorial) e intelectual del investigador en el trabajo etnográfico.

El segundo punto se refiere a la consideración de la imagen como productora de cultura y de la imagen del arte como parte del campo amplio de las producciones visuales. García Canclini, en *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia* (2010), se refiere a la posibilidad de reconsiderar la función social del arte y propone el arte crítico como constructor de sentido y al artista como productor de imágenes y de cultura. En el contexto local, Víctor Vich, en *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú* (2015), revisa los aportes y efectos de las prácticas de arte contemporáneo peruano¹⁰.

Para García Canclini, la función de control social desde un espacio autónomo caracterizó el arte moderno y ha llegado a su fin. Hoy, es imposible para el arte refundar un lugar propio, blindado del resto del mundo. Esta situación redefine la función del arte redirigiéndola hacia la acción de ser un observador, pero no solo de los tradicionales temas del arte, sino del campo amplio de lo social: “lo que está más allá del último límite, lo extra artístico, el mundo de afuera, la historia que pasa, la cultura ajena” (García Canclini, 2010). Este es un nuevo ámbito de desempeño para el arte, en el que este disputa la relevancia de su voz para referirse a los problemas del mundo. Schneider & Wright (2006) señalan el valor de la colaboración entre arte y antropología para esta tarea, invitando a tomar en consideración al artista como productor de cultura. Marcus y Myers (1995), y también Schneider & Wright (2010), reconocen que a pesar de compartir intereses temáticos como, por ejemplo, las políticas (y poéticas) de representación, las disciplinas mantienen sus diferencias a través de la presencia activa de una normativa que señala la frontera en las formas consensuadas y aceptadas para cada disciplina. Para Marcus, dicha diferencia no está necesariamente en el objeto de estudio, sino en las formas cómo se construye el campo y cómo se aborda dicho objeto; y en las respuestas de sus audiencias en términos de las comprensiones y circuitos de circulación que dichas diferencias formales permiten (Marcus, 2010).

En la antropología, luego de los debates de la representación (Clifford y Marcus, 1986), aparece, entre otras cosas, la necesidad de repensar la estructura y procesos del trabajo de campo e interacción con los sujetos de la investigación. Ante ello, Schneider

¹⁰ En *Poéticas del duelo*, mediante un análisis de expresiones de arte surgidas en el contexto posterior a la violencia, Vich se pregunta por la función de las representaciones culturales, por su potencia y poder para debatir con otros tipos de producciones culturales por la tenencia del sentido.

& Wright proponen la posibilidad de considerar el peculiar carácter procedimental del arte, una investigación de carácter procesual, abierta y continua (a la que llaman “*open-ended incompleteness*”) como una vía de enriquecimiento o un buen complemento del método etnográfico:

Quizás la tarea antropológica tiene mucho de archivo abierto y en curso de estar siendo desarrollado, en el sentido planteado por los post-estructuralistas franceses como Foucault o Derrida; y es desde este tipo de coyuntura que [la antropología] se puede reunir con prácticas artísticas (Schneider & Wright, 2010, p. 21).

En el contexto de los cambios ideológicos, tecnológicos y geográficos que trajo el siglo XXI, y siguiendo lo planteado por estos autores, se debate la idea de considerar al artista (y a las minorías) como productor de cultura con capacidad de generar un discurso en la forma de obra de arte, que circule en el mundo junto con otras producciones culturales. Esto convierte a la cultura en un espacio por el que compiten distintos actores sociales que intentan definirlo y hace factible que configurar o reconfigurar el discurso de lo sensible se torne en un acto político (García Canclini, 2010). Las prácticas de arte contemporáneo llevan a cabo acciones de investigación, intervención y significación, algunas veces desde posiciones contestatarias que cuestionan definiciones y percepciones normalizadas, para disputar con otras prácticas discursivas —visuales o no— la posibilidad de reconfiguración de sentido.

Por tanto, pretendo insertar mi investigación en estos debates, puesto que estudiar la cultura visual implica problematizarla, asumir su carácter de construcción social para develar los mecanismos hegemónicos de producción y de poder, e imaginar otras maneras de construir conocimiento y cultura.

1.3 El problema de investigación

1.3.1 Objeto de estudio y pregunta principal

La presente investigación se ubica en el cruce de tres ejes temáticos: la producción de frontera, las prácticas de representación y el arte contemporáneo. Desde estos, intentaré explorar **cómo el arte contemporáneo comprende y utiliza la visualidad para abordar la constitución de frontera**. Esta investigación presenta como objeto de estudio **las prácticas de percepción y representación a partir de las cuales el arte**

contemporáneo limeño propone formas (no convencionales) para la imagen de frontera.

El objeto de estudio surgió al observar una colección de imágenes desde la dimensión material y representacional. Hay un cambio en el aspecto formal de la representación del arte que detona mi interés: ¿cómo la forma de mostrar algo puede cambiar ese algo que vemos? Partiendo de visitas realizadas a eventos del mundo del arte¹¹, en un circuito artístico nacional e internacional fotografié y archivé aquellas obras que refieren y que se refieren a temas de espacio, lugar y territorio. De las obras fotografiadas en el circuito visitado, observé que la mayoría de obras parece ser el resultado de un interés por la investigación y el desarrollo de tecnologías de representación que permitan referir la locación geográfica de un modo distinto a la convención moderna. Como un segundo paso, revisé esta suerte de “gran archivo” y seleccioné únicamente aquellas que se aproximaban al tema modificando las tecnologías de representación tradicionales, donde sin embargo lo tradicional era reconocible desde algún aspecto. Este proceso de revisión y profundización en los rasgos comunes identificados, en cuanto a la relación entre el tipo de abordaje del tema y las tecnologías de representación, me permitió reconocer mi interés en dicho uso particular del lenguaje visual y también delinear el interés que había guiado la selección de imágenes: cómo reúne el arte en un objeto o en una acción asunto y procedimiento para la constitución de lugar, y cuál es la relación de ello con lograr señalamientos interesantes, pertinentes, y acaso críticos, sobre el hecho mismo de la producción de lugar o sobre las fronteras como lugares producidos.

Para resumir, primero surge el interés por los objetos de arte, por su materialidad y por aquello que representan. Luego, ante la comprensión de que aquello que representan es consecuencia de cómo se hace esa representación, el interés se desplaza y se sitúa en los sujetos autores de dichas obras, en sus prácticas de percepción y representación. Indago en la relación entre sus modos particulares de hacer imágenes, sus discursos y sus historias de vida. Así, fue como trabajé una investigación profunda con un grupo reducido, conformado por los artistas Alejandro Jaime, Nancy La Rosa y Sandra Gamarra; que se complementó con referencias puntuales para ciertos temas con los aportes de Eliana Otta, Edi Hirose, Luz María Bedoya, Lorena Noblecilla. Los criterios de selección del grupo de artistas mencionados, no respondieron a afinidades estéticas,

¹¹ La feria Art Bo (2014), la Bienal de Venecia (2013, 2015) las ferias Art Lima y ParC.

generacionales ni de lugar o tipo de formación profesional; respondieron a la presencia de prácticas representacionales, entre las que incluyo el interés por la investigación de temas actuales, como la delimitación del espacio y las formas del arte y sus límites.

Señalado el objeto de estudio: las prácticas de percepción y representación con las cuales se proponen formas no convencionales para la imagen de frontera, formulé la pregunta principal: **¿desde qué prácticas es que el lenguaje visual (y sensorial) utilizado por el arte media y estructura la constitución de lugar?**

1.3.2 Preguntas secundarias y objetivos

a. ¿Cómo son las representaciones de frontera en las imágenes del arte contemporáneo limeño? y ¿cómo se relacionan las representaciones con los sentidos particulares y compartidos de frontera?

Objetivos

- Describir las representaciones desde su materialidad, señalar cambios formales en relación con imágenes de la modernidad.
- Observar y describir mis sesgos perceptivos.
- Observar y describir la agencia de la imagen en mí (enfoque reflexivo). Observar si las imágenes logran ser críticas y desde qué tipo de sensaciones o reconocimiento se puede conocer su impacto (pregnancia, incomodidad).
- Señalar el problema específico de frontera que aborda y discute la imagen para cada caso, desde lo que se percibe en la imagen y desde lo que el autor dice.

b. ¿Cómo es la producción de la imagen? ¿Cuáles son las prácticas de visualidad (y sensorialidad) que se utilizan?

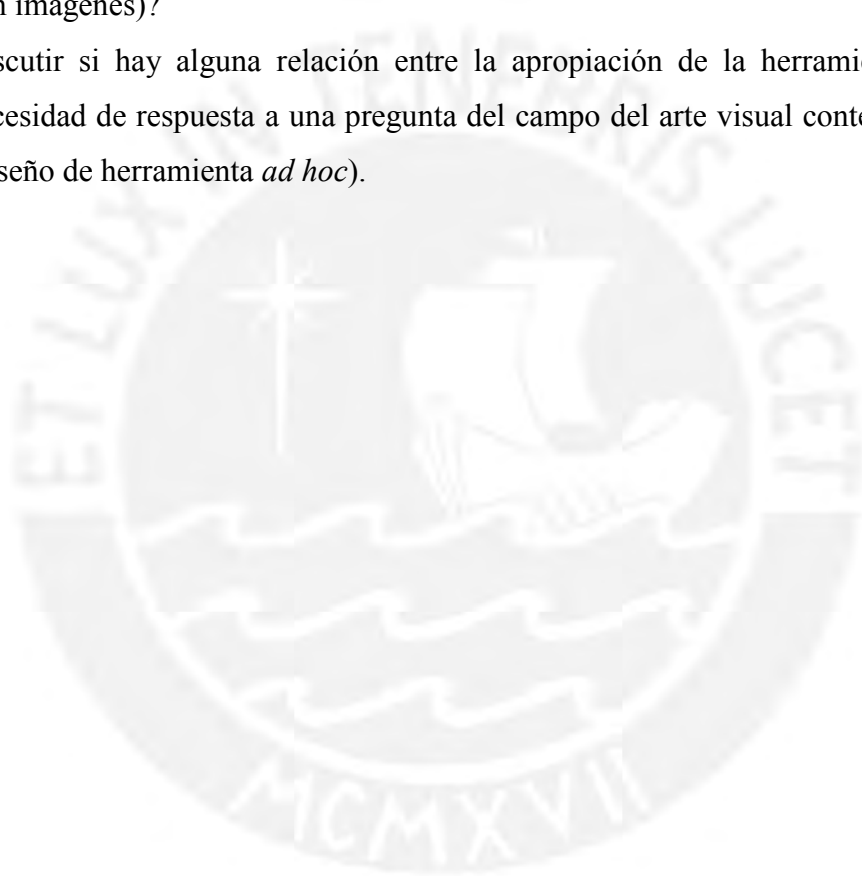
Objetivos

- Revisar las fuentes teóricas que consultan los artistas, en las fases previas a la investigación, y durante esta, sobre temas referentes a tecnologías de representación del espacio por medio de la imagen (el mapa y la pintura de paisaje o fotografía de paisaje).
- En el uso de tecnologías de representación, observar cómo se conjugan asunto y procedimiento en la constitución de sentido.
- En las visitas a lugares físicos o virtuales, señalar el tipo de técnicas corporales utilizadas.

c. ¿Cómo está siendo conceptualizada e imaginada la idea de frontera desde las prácticas de producción de la imagen del arte contemporáneo limeño? ¿Es factible decir que dichas prácticas proponen una crítica a las formas normalizadas de constitución de lugar (*placemaking*)?

Objetivos

- Observar qué sucede con la idea previa de frontera a partir de las experiencias surgidas debido a acciones, movimientos, experimentos, pensamientos y situaciones específicas.
- ¿Cómo aporta a la pregunta la elaboración del producto visual (mapa relacional con imágenes)?
- Discutir si hay alguna relación entre la apropiación de la herramienta como necesidad de respuesta a una pregunta del campo del arte visual contemporáneo (diseño de herramienta *ad hoc*).



CAPÍTULO I MARCO TEÓRICO

Esta investigación se sitúa en el campo del arte contemporáneo limeño para observar cómo se produce constitución de frontera mediante la imagen, teniendo en cuenta que el estudio de lugar señala tres elementos implicados en la constitución de sentido de lugar: la dimensión física, la dimensión simbólica y las prácticas del sujeto actuante; pero, sobre todo su interrelación.

A su vez, la investigación se sitúa en la intersección de los siguientes debates teóricos: 1) la producción de lugar y de frontera como práctica social y construcción cultural; 2) la producción como práctica social; 3) el rol de la imagen en la producción de lugar; y 4) la imagen del arte contemporáneo como representación. Por ello, el marco teórico se ha organizado en dos grandes bloques: uno referente a la teoría de lugar y otro referente a la teoría de la imagen, en medio de los cuales, se ha incluido un bloque-nexo que aborda la producción y su relación con el conocimiento y la constitución de sentido.

El primer bloque aborda el tema de **la frontera** enmarcado dentro de las discusiones de lugar de la geografía y la antropología, e incluye consideraciones en torno a la percepción y la experiencia. Como primer punto, se revisan las discusiones de la geografía humanística y la interrelación sujeto y entorno, y de la geografía cultural, que incide en la importancia de reconocer las relaciones de poder que atraviesan toda construcción de lugar, una forma social resultante de la relación sistémica de tres componentes: materialidades, significados y prácticas (Creswell, 2009). Como segundo punto, se presentan investigaciones y teorizaciones contemporáneas que en el contexto de los cambios del mundo contemporáneo, abordan el tema de frontera geopolítica, especialmente aquellas que se refieren al fenómeno de des-significación del sentido geopolítico literal con relación a temas de interrelación y multiplicidad desde la antropología (Garduño, 2003) (Stoller, 2009), la filosofía poscolonial (Bhabha, 1994) y el feminismo poscolonial (Anzaldúa, 1987).

La revisión de las discusiones de lugar permite señalar lo siguiente: primero, la interrelación de las dimensiones física, simbólica y práctica. Segundo, la dinámica que subyace a estas tres dimensiones es procesual, generando impactos y transformaciones en la formación de las biografías, en la transformación de la naturaleza, y en la reproducción de formas sociales y culturales; y logrando que unas se conviertan incesantemente en las otras (Pred, 1984). Los dos puntos anteriores son constitutivos de la frontera en tanto lugar, posibilitando la coexistencia de concepciones y experiencias disimiles, entre las cuales se encuentra la división como “posibilidad de multiplicidad”.

El segundo bloque enmarca a la imagen de frontera en las discusiones de **la imagen** como representación y como producción. El primer punto, desde la teoría de la cultura visual (Rose, 2007) apoyada en la teoría construccionista de la representación (Hall, 1997), presenta a la imagen desde el campo social contemporáneo del que es parte y discute la imagen como parte de una conducta visual en la que coexisten una visualidad socialmente aprendida, que maneja sentidos compartidos, y una “visión” particular que propone sentidos particulares. Asimismo, la establece como un hecho social: una representación que es producida desde el campo social, pero que es también constitutiva del mismo. Luego, desde la teoría de la agencia social (Gell, 1998) aborda su capacidad de regular, impactar o modificar el orden social. El tercer punto retoma la teoría de lugar (Creswell, 2009) para abordar el rol de la imagen en la constitución de sentido de lugar y señalar que las representaciones establecen y refuerzan significados y discursos, toda vez que el significado de un lugar resulta de la producción de un sistema simbólico; una producción que es dependiente de la tensión entre sentidos particulares y sentidos compartidos, por lo cual es inestable y está abierta a nuevas propuestas de significación. El cuarto y último punto se refiere a la imagen del arte contemporáneo, un tipo de representación específica, dado el campo social desde el cual se produce y su particular relación con la producción (Benjamin, 1970) el discurso (Smith, 2009; Steyerl:2010) y la acción imaginante (García Canclini, 2010).

El bloque intermedio se ocupa de **la producción** como práctica social y explora sus nexos con el conocimiento y la producción de sentido. El hombre, en tanto ser simbólico, logra conocer las cosas y les otorga valor con relación a un sistema y su posición dentro de este. Los tres artistas contemporáneos peruanos con los que se trabaja esta investigación proponen sentidos particulares de frontera mediante acciones en el espacio, acciones con las cosas o con el lenguaje, o en la intersección y reunión de estas. No es la intención de este trabajo poner bajo cuestionamiento la necesidad de

ordenar el mundo y de clasificar las cosas, sino, más bien, observar la forma en que se hace: el **cómo**; tampoco el de discutir si el sentido que ellos constituyen para las fronteras desde su arte es correcto, reconocido o verdadero, sino observar las prácticas implicadas en los procesos de generación de sentido (percepción y representación), procesos que implican un sujeto en un entorno y en contacto con ciertas materialidades desde donde se genera una representación de lugar, es decir, una correspondencia **mediada** entre el mundo, otros sujetos y otras imágenes. La producción es una instancia que permite observar las prácticas mediante las cuales las ideas y los objetos, los sujetos y las materialidades se relacionan.

1.1 La producción de lugar y el campo de la geografía

Desde las propuestas de la geografía, se revisará el desarrollo de algunas posturas que se refieren al lugar como una producción social ligada a las prácticas del sujeto.

La palabra “lugar” ha sido utilizada por la geografía desde la creación de la disciplina; sin embargo, aun cuando el lugar es central para sus intereses, no sería correcto decir que los distintos aspectos del concepto hayan sido únicamente discutidos por los geógrafos. En los inicios del pensamiento occidental, Aristóteles distinguió dos tipos de lugar sobre la base de su “estadio de existencia”: “chora [que] generalmente se refería a un lugar en proceso de ser o de emerger mientras que topos se refería a un lugar ya establecido y logrado” (Creswell, 2009, p. 1). La distinción denota, que el lugar no es algo preexistente, sino por el contrario, algo que “logra ser” y “se establece”. La pregunta es cómo. Como parte del intento de dotar de sentido a la realidad, la conducta simbólica humana se caracteriza por tener como una de sus prácticas universales el “distinguir momentos distintos”, y con ello, recortar y dividir lo permanente y lo continuo. La antropóloga británica Mary Douglas (1970) señaló que el ordenamiento o división de los aspectos del mundo permite aprehender y comprender el mundo y empleó el término “cuadrícula” para referirse a la implementación de la división:

La cuadrícula equivaldría a la dimensión social en que se encuentra un individuo, constituyendo un ámbito de articulación coherente para el control del cuerpo y la clasificación de las expresiones rituales de un sistema. La cuadrícula ordena el mundo mediante los límites, la segregación entre lo puro y lo impuro, lo sagrado y lo contaminado, el orden y el desorden (Guarné Cabello, 2004, p. 50).

Los lugares, entonces, son resultado de acciones humanas, recortes y divisiones aplicados al *continuum* de tiempo y al espacio; sin embargo, el modo de recortar o dividir varía.

El filósofo Henri Lefebvre estudió diferentes dimensiones de la realidad social, siendo clave el aporte que hace desde el texto *La Production de l'Espace* (1974) para el análisis crítico de las relaciones entre espacio y sociedad. El principal punto es que la teorización del espacio social debe desarrollarse de forma conectada a aquellas sobre la sociedad, ya que “el espacio (social) es un producto (social)” (Lefebvre, 2013, p. 86). Establecer este, aparentemente, simple hecho le permite elaborar la historia del espacio social ligada a los diferentes modos de producción: el espacio es un producto. Así, el espacio no se configura de forma natural, sino que es producido desde unas relaciones políticas, económicas y sociales concretas. Para Lefebvre, existe una imbricación entre la hegemonía del capitalismo y la producción del espacio abstracto, donde tanto el capitalismo como el espacio abstracto crean homogenización, jerarquización y fragmentación social. Por ejemplo, durante la revolución cuantitativa y del positivismo lógico, mayormente en la década de 1960, se desarrollaron en la geografía tendencias que colocaban el centro de atención en el espacio; ello contribuyó a generar una perspectiva distanciada del mundo y sus habitantes al considerarlos sus objetos de estudio. Una de las consecuencias que dicho distanciamiento tuvo para la vida social fue la producción de lo que el autor denomina “espacios dominados” y la consecuente conducta de control y supremacía.

El concepto de lugar no está únicamente ligado a las nociones de distancia y división, sino también a las de encuentro y devenir. La idea del lugar como resultado de una relación en la que la existencia del sujeto está ligada a “estar en” fue desarrollada por Heidegger en *Bulding, Dwelling, Thinking* (1951), en el que, con *dwelling* (residir), denominó a una manera de “estar en el mundo” que se distingue por la capacidad de permanecer en el lugar y estar situado en una cierta relación con la existencia que se caracteriza por la función de nutrición y de permitir al mundo ser lo que es. En la década de 1970, el enfoque humanista se propuso recuperar al sujeto en su relación constituyente del lugar. Desde sus inicios, la geografía humanista (Y. F. Tuan, Edward Relph, Anne Buttimer, Edward Soja) se interesó tanto por el lugar como algo en proceso, cuanto por los sujetos actuantes y los procesos por los cuales el espacio deviene lugar (Creswell, Place, 2009, p. 7). Asimismo, en lo que fue su mayor contribución a la discusión, generó una distinción entre un ámbito espacial abstracto y el lugar como un mundo

experimentado y sentido: “lo que la experiencia hace es transformar una noción científica de espacio en una noción vivida y significativa de lugar” (Creswell, Place, 2009, p. 4). Es importante señalar que esta aproximación se nutrió de nociones de experiencia desde filosofías del significado como la fenomenología (Merleau Ponty, 1945). La posibilidad de estos dos “modos ante el mundo”, lo abstracto y lo sentido, puede ser explicada desde las ideas de Lefebvre, quien estableció que en la relación entre espacio y producción, el cambio de un modo de producción a otro trae consigo como consecuencia la configuración de un nuevo espacio.

Para los geógrafos humanistas los lugares son “sitios significativos”, “locaciones particulares que han adquirido un conjunto de significados y apegos” (Creswell, Place, 2009, p. 1). Para estudiar los lugares, distinguen sus tres aspectos constitutivos: locación, localidad y sentido de lugar:

La locación se refiere a un punto absoluto en el espacio con un conjunto específico de coordenadas y con distancias mensurables con respecto a otras locaciones. Se refiere al “dónde” del lugar. La localidad se refiere al emplazamiento material para las relaciones sociales – el modo en que un lugar se ve [...] aspectos tangibles [perceptibles?] del lugar. Sentido de lugar o “*sense of place*” se refiere a los significados más nebulosos asociados con un lugar: los sentimientos y emociones que un lugar evoca (Creswell, Place, 2009, p. 1).

Si bien la aproximación a la constitución de un lugar como “sitios significativos” constituyó una propuesta revolucionaria, en la década de 1980, los geógrafos de la crítica cultural (Harvey, 1993) la cuestionaron desde ideas del marxismo, el feminismo y el post estructuralismo. Adoptaron una aproximación crítica más radical, señalando que poner el énfasis del análisis en la experiencia, en “estar en el mundo”, invisibiliza aspectos de las formas particulares de producción de lugar y sus significados ligados a discursos específicos, e invisibiliza también aspectos de la experiencia —que se asume como natural y no como cultural—, a la que también subyacen relaciones de poder:

Para David Harvey¹², el primer paso en el camino es insistir en que el lugar, desde cualquiera de sus formas, es como el espacio y el tiempo, una construcción social. [Entonces] La única pregunta interesante que se puede plantear es, ¿desde qué

¹² Harvey, D (1993). *From Space to Place and back again*. P 5.

Harvey es un geógrafo y teórico social británico. Desde 2001, es catedrático de Antropología y Geografía en la City University of New York (CUNY) y Milband Fellow de la London School of Economics.

procesos sociales se está construyendo el lugar? (Creswell, Place, 2009, p. 5). (Las negritas son nuestras).

Tim Cresswell, en *What is Place* (2009), revisa la historia de las conceptualizaciones y establece algunos puntos: desde 1970 se conceptualizó el lugar como una locación particular con significados sociales, significados que no son ni universales ni estables ni verdaderos, sino que provienen de construcciones que pueden ser particulares o compartidas, toda vez que aquellos sentidos de lugar que son compartidos se basan en mediaciones y representaciones. –Es pertinente hacer un breve paréntesis para reconocer las similitudes entre las conceptualizaciones de lugar citadas y los aportes que sobre la representación y el significado desarrolla la crítica cultural y la teoría deconstruccionista del signo, (Hall, 1997) 1) existen sentidos particulares y sentidos compartidos; 2) los sentidos compartidos tienen un carácter social y son constituidos desde mediaciones y representaciones; y 3) los sentidos son variables, ya que aunque sean compartidos, no son fijos, sino que están abiertos a transformaciones que se generan desde nuevas representaciones–.

Los geógrafos de la crítica cultural conceptualizan el lugar como un *site*¹³, una locación que reúne materialidad, significado y prácticas (Creswell, 2009, p. 1). Pero añaden que estos tres aspectos están en constante transformación. Los lugares, generalmente, tienen una estructura o soporte material¹⁴ con la cual son asociados. Dichas materialidades se afectan tanto con el paso del tiempo y los elementos como por efecto de la acción humana: “la topografía material de un lugar es hecha por gente que hace cosas según los significados que desean que un lugar evoque”. Los significados — aspecto central de las reflexiones humanistas— pueden ser particulares o compartidos. Finalmente, los lugares se viven, se afectan o cambian a partir de las prácticas de personas o de colectividades en espacios y tiempos específicos, y ello también constituye su significado:

Los significados de los lugares ganan en su índice de persistencia cuando están inscritos en el paisaje material, sin embargo, éstos significados pueden ser impugnados desde prácticas que no se adecúan a lo que se espera se desarrolle en un lugar. Las prácticas a

¹³ *Site*, se traduce al español como sitio o locación, sin embargo considero importante tomar en cuenta la dimensión de tiempo – espacio que implica este concepto. Pensar en los sitios web

¹⁴ Boelstorff estudia los lugares virtuales y establece que no dejan de ser reales. Considera que la observación participante es el método para la antropología de lo digital donde sin embargo es importante pensar lo virtual como un espacio, no fuera, sino de interacción al interior de la comunidad que se estudia.

menudo se adecúan a lo que es apropiado para un lugar determinado y se ven limitadas por las posibilidades que ofrece una estructura particular (Creswell, 2009, p. 2).

Edward Casey¹⁵, uno de los filósofos contemporáneos más influyentes con relación a la filosofía del espacio, se enfoca en la constitución del lugar desde la práctica. En la línea del pensamiento fenomenológico contemporáneo, comprende el lugar y el cuerpo vivido como interdependientes. Postula la necesidad de problematizar al sujeto desde su estar situado en un lugar como punto de partida para comprender la relación entre el espacio y el lugar. Para el autor, el espacio y el tiempo emergen de la propia experiencia del lugar, un lugar que no es estático, sino que es un evento y un proceso en constante cambio, aunque son lo suficientemente homogéneos y coherentes como para ser reconocidos y como para establecer tipos de ellos.

Desarrollos teóricos contemporáneos interesados en la relación entre el lugar y los procesos sociales de movilidad y migración se distancian de las ideas humanistas de lugar que lo consideraron como algo fijo y delimitado. Para teóricos como Pred y Massey, geógrafa y científica social, es necesario entender los lugares desde la movilidad:

el lugar es constituido de forma activa desde la movilidad de personas, *commodities* e ideas [...] los lugares no están claramente delimitados, enraizados en locaciones, o conectados a identidades homogéneas, sino más bien producidos a través de conexiones con el resto del mundo, por tanto se trata más de rutas que de enraizamientos (Creswell, Place, 2009, p. 8).

La idea misma de proceso remite, por un lado, a su existencia en el tiempo y, por otro, a su relación con el sujeto y con cuestiones corporales como el desplazamiento y la percepción. Para Allan Pred:

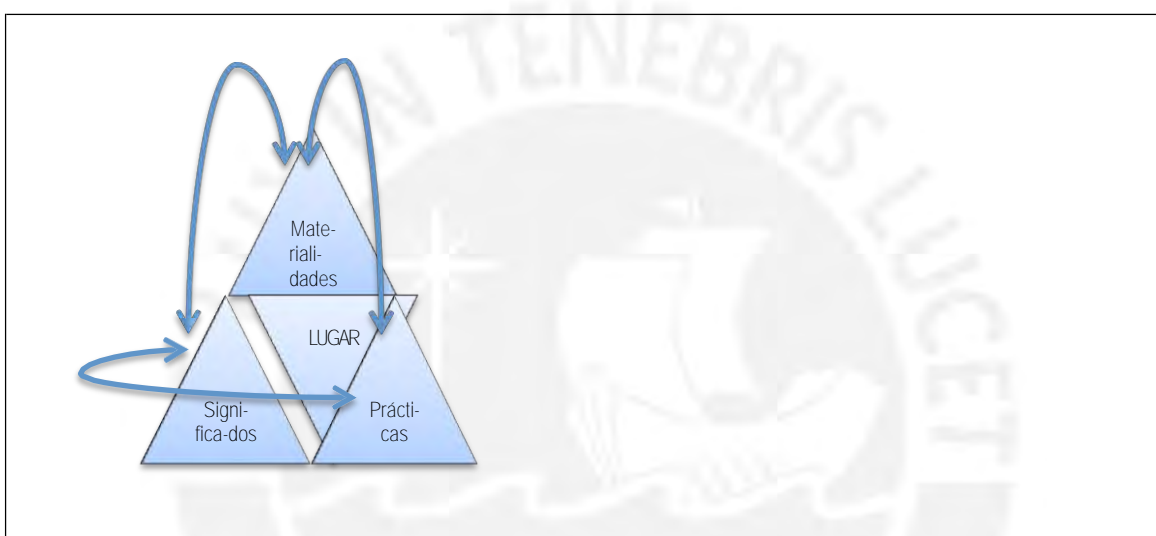
El lugar es un proceso por el cual la reproducción de las formas sociales y culturales, la formación de las biografías y la transformación de la naturaleza se convierten incesantemente una en la otra, al mismo tiempo también las actividades específicas de tiempo y espacio y las relaciones de poder se convierten una en la otra (Pred, 1984, p. 282, en Creswell, 2009).

¹⁵ Edward S. Casey es uno de los filósofos contemporáneos más influyentes en temas de espacio. Conduce sus investigaciones desde intereses por la estética, la filosofía de espacio y tiempo, la percepción y la teoría psicoanalítica. Sus publicaciones son *The Fate of Place: A Philosophical History* (California, 1996), *Earth-Mapping: Artists Reshaping Landscape* (Minnesota, 2005), *Representing Place: Landscape Painting and Maps* (Minnesota, 2002).

Desde los aportes de los autores citados, es factible concluir que para los humanistas el lugar es un “sitio significativo” y su significado es social, dinámico e inestable, y que emerge de la reunión e intercambio constantes entre materialidades, significados y prácticas (figura 1.1). Aunque este esquema se mantiene, teorizaciones posteriores ponen el énfasis en el lugar como una reunión de rutas, como un sitio practicado, y ello coloca el foco en los aspectos procesuales, como las movilizaciones el desplazamiento y la percepción.

Figura 1.1

Conceptualización de lugar



Finalmente, la relevancia para el mundo social de establecer el lugar como producción es señalada por Massey, quien se interesa por el impacto que el tipo de pensamiento del espacio pueda tener en los sistemas sociales hegemónicos: “Pensar sobre el espacio, el lugar y la política en el momento actual nos obliga a examinar las acciones y los movimientos de las fuerzas sociales presentes y potenciales”. Es decir, tal como señalaron los geógrafos culturalistas, no solo hay que “estar en el mundo”, sino observar las construcciones culturales, las fuerzas sociales (¿hegemónicas?) desde las que estamos en él. Massey reconoce la construcción cultural y nos invita a imaginar una existencia más allá del equilibrio que conocemos:

¿puede haber una ruptura a través de la cual las instancias sociales hegemónicas entren en crisis y abran paso a un cambio en el equilibrio del poder social? ¿Qué podemos hacer para provocarla? ¿Qué aporta la comprensión del espacio, del lugar y de la política a este momento de cambio? (Massey, 2005).

En el siguiente acápite, referente a la producción, se retomará el proceso de producción con relación a las prácticas en el espacio en la constitución de lugar. A continuación, se presentan conceptualizaciones referidas específicamente a cuestiones de frontera.

1.1.2 La frontera. Des-significación del sentido geopolítico literal

Empezaré con las fronteras geopolíticas. Históricamente, la delimitación del territorio nacional ha tenido como característica el ser rígida, literal y periférica, con énfasis en la separación y en la protección de la soberanía, y dirigida por el sentimiento de amenaza que constituyen los otros al ser diferentes:

Durante mucho tiempo, algunas fronteras han representado el último bastión contra la amenaza de los otros, de los extraños; han encarnado la trinchera contra la disolución del ser nacional. Fueron y siguen siendo espacios donde se expresan el poder, el miedo y la intolerancia. Y, al mismo tiempo, continúan definiendo los límites del quehacer político y el orden jurídico-administrativo de los [E]stados hacia el interior de sus territorios (Vizcarra, 2013).

Para las naciones modernas, las fronteras surgieron como una herramienta ligada a agendas del capitalismo, el colonialismo y la creación de Estados-nación, y fueron instrumentales a la creación de lugares fijos, con límites claros, definidos. De este modo, se diferenció lo civilizado de lo no civilizado y a los sujetos modernos del salvajismo que quedaba por fuera de la línea fronteriza que delimitaba a la civilización. La noción colonialista de frontera como delimitación y su función de protección ha primado por sobre otras nociones que ven en la frontera una posibilidad de intercambio y cooperación. A continuación, se revisarán las investigaciones de frontera de Anderson (1983) y de Garduño (2003) para señalar cuáles han sido las funciones de la frontera y desde qué herramientas visuales se han establecido.

Benedict Anderson investiga sobre las políticas de construcción de la nación moderna y señala que la conjunción del capitalismo y la tecnología de la imprenta hicieron posible una nueva forma de comunidad imaginada, que desde su morfología generó naciones cuya extensión potencial estaba “forzosamente limitada y, al mismo tiempo, solo tenía la relación más fortuita con las fronteras políticas existentes” (Anderson, 1983, p. 75). Señala como parte de esta morfología el mapa, una institución que determinó el modo en que se imaginó el territorio dominado: “el mapa un modelo

para lo que se pretende representar”. Anderson buscó una genealogía del Estado colonial: en un inicio, colocó el acento en los medios de información de masas, el sistema educativo y las regulaciones administrativas; y posteriormente, en sus imágenes. Anderson desplaza el foco de su análisis desde las políticas hacia la gramática, el modo como se implementaron las políticas. Ello le permite concebir la imagen resultante como un agente con la capacidad de modelar el pensamiento:

pocas cosas ponen más de relieve esta gramática que tres instituciones de poder, que aunque inventadas antes de mediar el siglo XIX, cambiaron de forma y de función cuando las zonas colonizadas entraron en la época de la reproducción mecánica. Estas tres instituciones fueron el censo, el mapa y el museo: en conjunto moldearon profundamente el modo en que el Estado Colonial imaginó sus dominios (Anderson, 1983, p. 228).

Anderson establece las formas por medio de las cuales el Estado colonial imaginó y divulgó su percepción del espacio y señala que los modos de imaginarlo están sujetos a diferencias culturales. Cita el estudio de Thongchai Winichakul sobre el surgimiento de límites y la generación de fronteras de Siam para relativizar el valor occidental del mapa en tanto representación verdadera: “un mapa es una abstracción científica de la realidad, [...] un mapa era un modelo para lo que pretendía representar” (Anderson, 1983). Con el caso de Siam, donde se utilizaban “hitos y marcas reales que eran interpretadas desde el nivel del ojo” demuestra que el concepto abstracto de espacio o delimitación, y la utilización del mapa no es universal y natural. Para Thongchai Winichakul, la relación entre realidad y mapa se da de modo inverso: “El mapa se anticipa a la realidad espacial y no a la inversa”.

El antropólogo Everardo Garduño, profesor investigador del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Autónoma de Baja California, revisa testimonios de conceptualizaciones de frontera, desde el caso Estados Unidos-México, como el que recogen Donnan y Wilson en 1994: “una frontera existe para ser defendida, para ser cruzada legalmente o [incluso] para ser violada [pero no] para ser negociada o flexible” (Garduño, 2003). El autor hace un interesante señalamiento acerca de la relación entre nuestro sistema simbólico binario y las nociones de frontera existentes, y encuentra que estas, generalmente, se contraponen: frontera-rígida/frontera-porosa, frontera-literal/frontera-a-literal, frontera-periférica/frontera-centro. La presencia de estos adjetivos anexados a la palabra “frontera” (una gramática) permite al autor

observar que ante los procesos de cambio transnacionales, comunicacionales y económicos mundiales, se viene dando un proceso de cambio en el modo de conceptualizar la frontera. Y se refiere específicamente al caso de la teoría social:

algunos postulados básicos de la antropología han sido radicalmente cuestionados por toda una serie de fenómenos vinculados a la transformación de la noción de frontera-periferia en frontera-centro [...] las fronteras han sido el laboratorio por excelencia empleado por las fuerzas económicas mundiales para hacer de estas regiones un campo social de carácter global, y asimismo han cuestionado su aparente naturaleza infranqueable (Garduño, 2003, p. 66).

Lo expuesto por Anderson permite establecer que el sentido geopolítico literal (la frontera como una región geográfica habitada por poblaciones congeladas en el tiempo y sujetas a delimitaciones territoriales estructurales) es el resultado de una convención social históricamente fechable y parte de un sistema de pensamiento cuyo énfasis está colocado en la necesidad de delimitación y polarización. Asumir la convención social permite suspender por un momento las identificaciones culturales que tenemos con el sentido geopolítico literal que se le ha adscrito e imaginar otros.

Líneas más arriba nos referimos a las preocupaciones de Massey al respecto de qué aporta la comprensión del espacio, del lugar y de la política al momento de cambio global que vivimos. Para Everardo Garduño, es necesario reconocer el impacto social del modelo económico actual que promueve y exagera la movilidad. Para el caso Estados Unidos-México, el autor identifica “el avance de una frontera económica frente a una frontera política y legal y la transformación de esta última en una frontera ficticia”, y señala algunas razones detrás del fenómeno observable:

la creciente interdependencia económica, la multiplicación de compañías multinacionales que vinieron a promover, por un lado, la transnacionalización de recursos y procesos productivos y, por otro, el éxodo de industrias provenientes de otros países desarrollados con elevada oferta de fuerza de trabajo (Garduño, 2003).

Para Garduño, el cambio en el uso y la comprensión de las fronteras como zonas de cotidiana transposición trae consigo dos consecuencias: “la des-significación del sentido geopolítico literal y la exploración de fenómenos culturales e identitarios que tienen lugar en estas zonas” (Garduño, 2003, p. 71). La des-significación del sentido

geopolítico surge no desde una fórmula intelectual, sino ligado a factores histórico-culturales como los fuertes fenómenos migratorios transnacionales.

Fernando Vizcarra, sociólogo e investigador de la Universidad Autónoma de Baja California en temas de comunicación y cultura, explica cómo el aspecto físico- material se interrelaciona con la dimensión cultural y simbólica: “las fronteras son demarcaciones geopolíticas construidas en su mayoría a partir del conflicto y la violencia. Son delimitaciones territoriales, por supuesto, pero también poseen una dimensión simbólica: son culturales en la medida que actúan en la configuración de imaginarios sociales”. Vizcarra continúa su exposición para señalar que la naturaleza de la relación entre lo físico y lo simbólico es una de afectación, donde lo físico transforma lo cultural:

En torno a las fronteras físicas se nutren y se transforman las fronteras culturales, es decir los contornos simbólicos e imaginarios. Aquello que nos identifica como miembros de una nación, de una región, de una memoria social, de una forma de vida y percepción del mundo: la identidad (Vizcarra: 2012).

Y con una interesante cita García Canclini, antropólogo y crítico cultural, se refiere a la significación del sentido político literal como una “práctica cultural” que está cambiando como consecuencia de una reorganización de las formas de producción y circulación, que los cambios tecnológicos y las migraciones generan

la pérdida de arraigo de las prácticas culturales respecto de espacios cerrados y de repertorios locales o nacionales es mucho más que la consecuencia del llamado imperialismo cultural. Deriva de la radical reorganización de las formas de producción y circulación de los bienes simbólicos generada por cambios tecnológicos, por la fluidez de las comunicaciones y las migraciones (Vizcarra, 2013, p. 4).

Lo cierto es que la intensificación de la movilidad geográfica transnacional y las migraciones tienen un impacto en los sistemas simbólicos, En la Antropología, se produjo un desplazamiento en el enfoque del problema de frontera. Progresivamente, se migró de los microanálisis y los macroanálisis, que resultaron ineficientes, hacia un modelo intermedio: el enfoque transnacionalista (Gupta, 1992). Este enfoque hace posible explorar más cercanamente procesos de contacto e intercambio, y profundizar en la creciente fluidez y porosidad de las fronteras “características que no solo permiten, sino invitan al paso de personas, ideas, imágenes y símbolos; pero además cuestionan

los tradicionales enfoques binarios de la antropología y sus categorías de análisis territorialmente restringidas” (Garduño, 2003, p. 69).

1.1.3 Otros sentidos de frontera desde la movilidad: la frontera como lugar de entrecruzamientos e interrelaciones

La frontera como lugar donde se desarrollan procesos de contacto e intercambio es abordada por distintos autores que desde sus adscripciones disciplinares y sus experiencias personales se interesan en este lugar por ser una zona de transposición, en la cual los elementos (sujetos u objetos) que se mueven de un sitio a otro, desde una suerte de viaje o visita, transforman su identidad al cargarse de nuevos significados.

La escritora Gloria Anzalúa (1987), en su condición de mestiza chicana y activista de género, se refiere a los cambios que se dan en los sistemas simbólicos. Establece que no es necesario abandonar los convencionales sistemas de clasificación humana, sino que es factible ponerlos en suspenso para crear otros. La autora comprendió pronto en su juventud que aquella frontera física que la convirtió en chicana había actuado en la configuración del imaginario social del grupo humano del cual era parte, y también, quizás con algunas particularidades, en el suyo individual. El gran aprendizaje que la autora considera haber desarrollado en la zona de frontera, es decir entre dos países, dos sistemas sociales, dos lenguajes y dos culturas, es lo que ella llama “la consciencia mestiza”. Una consciencia, un aprendizaje incorporado de la naturaleza construida de todas las categorías sociales “una comprensión experiencial de la naturaleza contingente de las convenciones o pactos sociales” (Anzalúa, 1987, p. 7) que le permite relativizar todo sistema simbólico.

Así, la vivencia de la frontera territorial le permite un aprendizaje vital que se constituye en herramienta para navegar lo simbólico, “lo necesario para existir en múltiples contextos lingüísticos y culturales” (Anzalúa, 1987), y en herramienta para poner en entredicho el propio significado de la frontera en tanto categoría social. La frontera Estados Unidos-México es en el texto una metáfora de distintos tipos de encuentros entre límites geopolíticos, sexuales, y sociales. Anzalúa se refiere de modo testimonial a “la mezcla”, como la hibridación que resulta de vivir en una zona de frontera o *borderland*. Dicha mezcla crea un tercer espacio entre sistemas sociales y culturales.

El concepto de tercer espacio, al que se refiere Anzalúa, es acuñado por el filósofo poscolonial Hommi Bhabha, quien, en *El lugar de la cultura*, explora los entrecruzamientos, cruces e interrelaciones sociales y culturales como salida de la

dualidad y polarización. El autor hace uso del término “tercer espacio” para referirse a un espacio intersticial, un entremedio que nos invita a abandonar los convencionales sistemas de clasificación humana: “[el tercer espacio] despliega y desplaza la lógica binaria mediante la cual suelen construirse las identidades de la diferencia, es decir negro/blanco, yo/otro” (Bhabha, 2002, p. 20). Dentro de esta lógica, la noción de frontera como tercer espacio alude a un espacio-otro que contiene en sí mismo los elementos que le dan “origen” y que, a la vez, comporta cruces, reconocimiento e indefinición y fricción. Bhabha, reconoce en la situación de frontera una posibilidad creativa desde la cual el mecanismo de significación sucede sin necesidad de la exclusión de la lógica binaria: “las fronteras son lugares donde se negocian las diferencias y se producen hibridaciones”.

Paul Stoller (2009), en *The Power of The Between*, reconoce la presencia y las potencialidades del espacio intermedio desde su propia experiencia de trabajo de campo e investigación, es decir, en el ámbito específico de la disciplina antropológica. Concibe a los antropólogos como viajeros del espacio intersticial al señalar puntualmente que el acto de conectar y comprender aquello diferente de sí logra un efecto transformador en estos viajeros: “Los antropólogos son los viajeros del ‘espacio intermedio’ Vamos allí y absorbemos un idioma, una cultura y una manera de vivir diferentes y volvemos aquí, donde nunca podremos reanudar completamente las vidas que habíamos conducido anteriormente” (Stoller, 2009, p. 4). La capacidad transformadora de este espacio estaría justamente en su cualidad indeterminada: “Si encontramos la manera de obtener las fortalezas de ambos lados del entremedio y respirar el aire creativo de la indeterminación, podemos descubrirnos situados en un espacio de enorme crecimiento, un espacio de poder y creatividad” (Stoller, 2009, p. 4). Aunque valora el espacio indeterminado y su potencia creativa, Stoller señala los problemas y repercusiones existenciales inherentes a este tipo de espacio, dado que la tensión generada entre los dos lados constituyentes de tal espacio puede generar una sensación de confusión e indecisión.

1.2. La producción, como hecho social

Concebido como el movimiento atento de un ser consciente que se inclina sobre las tareas de la vida, el proceso productivo no está limitado por las finalidades de ningún proyecto en particular. No comienza con una imagen (mental) y termina con un objeto, sino que continúa a

través de, sin comienzo ni fin, cortado o puntualizado por las formas, sean ya mentales o ideales a las que el propio proceso productivo secuencialmente da vida

Tim Ingold

En el bloque anterior, se ha señalado la producción del lugar como un hecho social y la relevancia de comprender ello para el mundo social. Si, tal como señala Massey (2005), el cambio en los modos como concebimos el lugar puede tener un impacto en los sistemas sociales hegemónicos, es relevante preguntar qué prácticas y discursos median la producción. Por ello, aquí se retoma el imperativo del geógrafo cultural Harvey: “La única pregunta interesante que se puede plantear es, ¿desde qué **procesos sociales** se está construyendo el lugar?” ya citado en el bloque anterior para enfocar la atención en la producción.

Este bloque intermedio discute dos perspectivas de la producción: una general-histórica desde reflexiones que desarrolla la antropología contemporánea (Guarné Cabello, 2004; Ingold, 2013; Pink, 2009) y pone la atención, como lo señalara Garduño (2003), en la relación entre lo físico y lo simbólico para observar los discursos y prácticas que la median, y las implicancias de estos posicionamientos para el conocimiento. La segunda, enfoca el tema de producción en las prácticas del arte desde los aportes de Walter Benjamin en *El Autor como Productor*, donde explica cuáles son las relaciones entre producción, tecnologías de producción y progreso, y considera que la producción es un *site* creativo-transformativo que permite al autor desarrollar prácticas particulares de percepción y representación, y por lo tanto, posibilita la agencia y el cambio político y social.

1.2.1 La relación entre lo físico y lo simbólico

Las estrategias de conocimiento

Guarné Cabello, en *Imágenes de la diferencia*, establece que existe una pulsión, un gusto por el placer de conocer, y ello, lo lleva a interesarse más por las estrategias de conocimiento por aquello que se pretende conocer. Refiere que cada sociedad ordena la realidad de forma singular para dotarla de sentido, con lo cual la alteridad puede considerarse una construcción social y cultural: “la representación de la diferencia deberá entenderse como el resultado de un proceso de clasificación social y culturalmente determinado que en última instancia nos hablará más de cómo una comunidad entiende el mundo que de la realidad intrínseca de éste” (Guarné Cabello,

2004, p. 47). De modo similar a Anderson (1983), quien se interesó por la morfología —el mapa, el censo y el museo— para observar el sistema subyacente, el autor sugiere investigar los órdenes específicos impuestos mediante tecnologías a lo largo de la historia, “los regímenes representacionales se implican en la articulación de estrategias de estereotipación que encasillan, fijan y reproducen la supuesta esencia de ciertos individuos” (Guarné Cabello, 2004, p. 47)

Una de las realidades sobre la cual se han ejercido formas de conocimiento son el tiempo y el espacio, un *continuum* que no podría ser concebido si no fuese a condición de recortarlo, de distinguir momentos distintos y situar las cosas espacial y temporalmente. Para Lévi-Strauss¹⁶, poder situar las cosas espacial o temporalmente requiere que antes hayan sido pensadas de forma distinta, distribuidas de forma característica. “La exigencia de las separaciones diferenciales” de la que nos habla Lévi- Strauss, marca y regula la lógica teórico práctica de la vida en sociedad.

Toda clasificación es superior al caos; y aun una clasificación al nivel de las propiedades sensibles es una etapa hacia un orden racional [...] forman, una vez que existen, un sistema utilizable a la manera de un enrejillado que se aplica, para descifrarlo, sobre un texto al que su inteligibilidad primera da la apariencia de flujo indistinto, y en el cual el enrejillado permite introducir cortes y contrastes, es decir, las condiciones formales de un mensaje signifiante. (Guarné Cabello, 2004, p. 65).

Las imágenes de lugares que produjo e instituyó la modernidad desde dichas separaciones diferenciales fueron, en la geografía, los mapas, y en el arte, los paisajes. Sin embargo, no debemos de leer las imágenes como textos desde una interpretación lingüística, ya que las imágenes y los objetos son lo que Gilles Deleuze llamó “formas pre verbales” y tienen características muy distintas de lo lingüístico. Es preciso pensar en ellas como el resultado de formas de producción y observar el sistema que sustentó la emergencia y configuración de estas formas. Al respecto, Guarné Cabello, señala:

los márgenes físicos o simbólicos, la exageración de la diferencia de los contrastes binarios, entre lo puro y lo impuro, lo sagrado y lo profano, lo masculino y lo femenino, con el propósito último de construir la ilusión del orden, tanto en el cuerpo como en lo social.

¹⁶ C. Lévi-Strauss (1962). *El pensamiento salvaje* (p. 15). México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Y para tal autor, esto constituye un cuerpo de evidencia del intento por sistematizar la experiencia desordenada del mundo. Y dicha evidencia —intelectual y práctica— de un sistema empeñado en establecer diferencias mediante una determinada representación del mundo, que está fijada social y culturalmente, devela la intención del sistema de producción ligado al capitalismo: nominar constituye un ejercicio de poder, que adopta estrategias mediante discursos representacionales y permite dominar.

Trasladado al ámbito del espacio, la crítica de Lefebvre toma la evidencia de la gramática del espacio dominante del capitalismo, el espacio absoluto: un receptáculo vacío, un espacio que puede ser ocupado por cuerpos y objetos, una realidad inteligible, objetiva, inmutable y neutral, para señalar que dicha gramática no es solo una ilusión que oculta, sino una ideología:

la imposición de una determinada visión de la realidad social y del propio espacio, la imposición de unas determinadas relaciones de poder. Una ilusión que rechaza ni más ni menos que el espacio sea un *producto social*. El mismo es el *resultado* de la acción social, de las prácticas, las relaciones, las experiencias sociales, pero a su vez es *parte de ellas*. Es soporte, pero también es campo de acción. No hay relaciones sociales sin espacio, de igual modo que no hay espacio sin relaciones sociales (Lefebvre, 1974, p. 14).

Guarné Cabello establece que si bien las sociedades han utilizado el orden como forma para sobrevivir, conocer y predecir la realidad, en algunos casos, esta abstracción simbólica se superpone a lo natural, “puesto que no lo encontramos en el mundo natural, conformado por aristas y líneas irregulares, **nos lo inventamos en el ámbito social [...]** ya que sin delimitaciones del desorden la vida social no sería posible” (Guarné Cabello, 2004, p. 55) (las negritas son nuestras). Los padres del análisis sociológico, Emile Durkheim y Marcel Mauss, señalaron que la función de este orden es subsumir la realidad jerárquicamente, que la clasificación del mundo natural reproduce el esquema de una clasificación sociocéntrica, regida por criterios jerárquicos:

Las relaciones sociales, por lo tanto, determinan la organización que una cultura hace de la realidad [...] las categorías son, por lo tanto, “representaciones colectivas” destinadas a garantizar el orden y la cohesión social, la solidaridad de los individuos por encima de los intereses particulares (Guarné Cabello, 2004, p. 57).

A partir de las investigaciones de Vizcarra y Garduño, es factible observar que el significado social dado a la frontera, desde concepciones y representaciones del espacio

posicionadas como dominantes, está cambiando a raíz de los nuevos modelos económicos, las migraciones y los desarrollos tecnológicos, es decir, a partir de nuevas relaciones sociales. Y esto ya había sido señalado por Lefebvre:

la presión del mercado mundial está destinada a jugar un papel enorme en la reproducción de las relaciones de producción. Mi hipótesis es la siguiente: Es en el espacio y por el espacio donde se produce la reproducción de las relaciones de producción capitalista. El espacio deviene cada vez más un espacio instrumental.

Vizcarra y Garduño observan que la tarea de comprender la frontera actual ha requerido que las disciplinas contemporáneas amplíen sus elementos de juicio, que reúnan mundo natural y mundo social, que observen los usos sociales de espacios específicos y que incluyan dentro de sus consideraciones la observación de factores políticos y económicos y culturales globales. Ahora bien, saber por qué cambia el significado social no responde a la pregunta de cómo cambia, desde qué prácticas y mediaciones. Es preciso ponderar cuál es la naturaleza de la práctica entre el sujeto y el entorno; distanciarse y mirar (la perspectiva) o situarse dentro de y experimentar (la implicación/ el *embodiment*). A continuación, se revisaran brevemente ambas formas de aproximación a la constitución de lugar. Ambas implican distintos modos de concebir la relación entre pensamiento y práctica, y entre producción y conocimiento.

a) Distanciarse y mirar – La clasificación y la perspectiva

El sociólogo Zigmund Bauman (1991) enumera las tácticas modernas para aproximarse al mundo y conocer, y cómo se asoció el poder a la capacidad de dividir y el infortunio en la imposibilidad de hacerlo:

Taxonomía, clasificación, inventario, catálogo y la estadística son las supremas estrategias de la práctica moderna. La maestría moderna consiste en el poder de dividir, clasificar y distribuir —en el pensamiento, en la práctica, en la práctica del pensamiento y en el pensamiento de práctica—. Paradójicamente, es por este motivo por lo que la ambivalencia es el infortunio de la modernidad y el más preocupante de sus cometidos (Guarné Cabello, 2004, p. 51)¹⁷.

¹⁷ Bauman: (1991). En J. Beriain (comp.). *Las consecuencias perversas de la modernidad* (p. 91). Barcelona: Antropos, 1996.

Como ya se ha visto mediante lo expuesto, la función de la división es ordenar el mundo y permitir su conocimiento. La antropóloga británica Mary Douglas (1970) señala que el sujeto organiza su experiencia del mundo a través de límites simbólicos (ya sea de modo grupal o individual) con una finalidad social:

El establecer límites y fronteras simbólicas constituye un modo de ordenar la experiencia. Los símbolos no verbales crean una estructura de significados dentro de la cual pueden relacionarse los individuos y hallar cuáles son sus propósitos últimos [...] Para ordenar individualmente la experiencia es necesario establecer límites simbólicos, pero los rituales públicos que desempeñan esta función son también necesarios para organizar la sociedad (Guarné Cabello, 2004)¹⁸.

Así, pues, la relación entre pensamiento y práctica dentro de la lógica del sistema de clasificación implica una regulación especial del mundo, una demarcación en categorías, que tiene por objetivo subsumir la realidad jerárquicamente.

Una clasificación tiene por objeto establecer reales relaciones de subordinación y de coordinación, y el hombre no habría pensado ordenar sus conocimientos de esta manera si no hubiera sabido, previamente, lo que es una jerarquía. Pues ni el espectáculo de la naturaleza física, ni el mecanismo de las asociaciones mentales podrían darnos una idea de ella. Solamente en la sociedad existen superiores, inferiores, iguales [...] Las hemos [las categorías] tomado de la sociedad para proyectarlas luego a nuestra representación del mundo (Guarné Cabello, 2004, p. 57)¹⁹.

El correlato de esta postura, la implementación de este sistema en la representación del mundo fue la perspectiva, que nace en el Renacimiento: una tecnología de representación que distancia las cosas y organiza las apariencias de un modo sistemático. La perspectiva controla la percepción, como la moral controla los instintos, en concordancia con un entorno físico creado en buena parte por las estructuras sociales. Según De Diego, “Tener perspectiva de algo es retirarse, apartarse de ello emocionalmente” (2008, p. 48). La autora se refiere a los mapas de Mercator y a las vistas aéreas popularizadas luego de la Primera Guerra Mundial, y señala que este tipo de visión que conserva la “forma de mirar de la perspectiva” permitió “ver el mundo desde muy alto” sí, pero también desvincularse de lo que ocurre abajo o sucede lejos.

¹⁸ M. Douglas (1970). *Símbolos naturales*. (pp. 68-69). Madrid: Alianza, 1978.

¹⁹ E. Durkheim (1915). *Las formas elementales de la vida religiosa* (p. 155). Buenos Aires: Schapire, 1968.

b) Situarse dentro de la experiencia y experimentar

La antropóloga Sarah Pink en *Doing Sensory Ethnography*, señala que distintos sistemas sociales llevan a cabo estrategias particulares que son el resultado de posturas ante el mundo ligadas a pensamientos y prácticas sociales específicas y rastreables (Pink, 2009). Investiga las posturas en torno a la experiencia del mundo y se pregunta por el tipo de conocimiento al que lograríamos acceder si colocáramos el foco de interés en la experiencia, más aun si la comprendiéramos como sensorial y encarnada: en inglés, *embodied*. Refiere que las discusiones de lugar y sensorialidad, en el ámbito de una antropología que se nutre de otras disciplinas, dan lugar a propuestas como el *embodiment* (Casey, 2001) o el *emplacement* (Ingold, 2011), como vías para conceptualizar el conocimiento.

Para el filósofo Edward S. Casey, dentro de la lógica de situarse “dentro de” y experimentar a la que él denomina “habitar”, la relación entre pensamiento y práctica se plantea como una sola instancia. El vehículo para relacionarse con el lugar no es ni meramente físico ni meramente mental; es el cuerpo en tanto reunión de ambos y en tanto posibilidad de práctica. El *habitus* como habitar implica que el ser se relaciona con el lugar desde movimientos corporales que son a su vez esquemas “habitudinales” incorporados. Así, cuando se habita un lugar, se incorpora dicho lugar de modo kinestésico, desde la memoria y también desde la mente, sin separar mente y cuerpo. Basado en esta perspectiva de reunión de mente y cuerpo, Casey define el lugar de la siguiente forma:

Lugar [...] es el ambiente inmediato de mi cuerpo vivido y su historia, incluyendo toda la historia sedimentada de las influencias culturales y sociales y los intereses personales que componen mi historia de vida. El lugar está situado en el espacio físico, pero también lo está todo lo demás, los eventos, así como las cosas materiales. (Casey, 2001).

Además, señala las tres dimensiones que lo constituyen como la identidad (*self*), el cuerpo y el paisaje (*landscape*): el *self* tiene que ver con la agencia y la identidad del sujeto geográfico; el cuerpo es lo que une este yo con el lugar vivido en sus rasgos sensibles y perceptibles; y el paisaje es la presentación de una forma de disposición para un conjunto de lugares, su propia presentación sensorial. Para Casey, lo más importante es señalar que la naturaleza de la relación entre la identidad y el lugar no solo es una de

mutua influencia, sino una de co-constitución. El autor considera que solo es posible que esta influencia exista y se sostenga en el tiempo a través del hábito que, a su vez, es una mediación eficiente y eficaz:

Para ser tan profundamente intrusivos entre sí como parecen ser, el lugar y el *self* deben estar mediados por un tercer término común a ambos, un término que los reúne y los mantiene juntos [...]. En este mundo, la base que sustenta la densidad del compromiso entre el *self* y el lugar es el conjunto de **hábitos habituales** (*habitalities*) a través de los cuales se logra el entretreído. (Casey, 2001).

Casey toma el concepto de *habitus* de Bourdieu en *La teoría de la práctica*, para ampliarlo y acercarlo a la filosofía fenomenológica. Quisiera señalar dos aspectos: 1) comprende *habitus* como habitar, toda vez que para que el *habitus* exista, debe de existir en un lugar. La presencia del lugar es imprescindible en el inicio, “la escena de inculcación” o el lugar de instrucción donde se obtienen e incorporan las estructuras constitutivas de un entorno particular; y también en el final, cuando en un determinado tiempo-espacio el sujeto “practica” o lleva a cabo la práctica ya incorporada; 2) el *habitus* no solo implica las acciones fijas y sólidas (lo rutinario), sino que incluye cuestiones de improvisación e innovación. Para Bourdieu, la práctica cumple un rol de mediación entre naturaleza y cultura, entre conciencia y cuerpo, entre el sí mismo y el otro. En tanto, para Casey:

Es la dimensión actuante la que debe agregarse al análisis de Bourdieu. El valor o la virtud de un *habitus* reside en la realidad de su puesta en práctica, no en ser una disposición sólida de las acciones pasadas (Casey, 2001).

Sarah Pink estudia los aportes de Casey y va más allá al sumar al binomio mente-cuerpo el entorno para dar lugar al *emplacement* o el “estar situado”. El conocimiento en el *emplacement* es un proceso integral en el cual el sujeto que experimenta **está situado** en el lugar. La propuesta de *emplacement* coincide y se nutre de, pero complejiza la propuesta de los geógrafos, la crítica cultural, y es considerada por algunos etnógrafos (sensoriales), como la propia Pink, Tim Ingold, Amanda Coffey²⁰ y David Howes, como una instancia valiosa, una tierra fértil para el trabajo

²⁰ Dentro de este marco de experiencia encarnada, Amanda Coffey manifiesta un interés puntual por la capacidad humana de distanciarse del objeto de observación y, a la vez, ser consciente de la propia posición, visibilidad y performance (Coffey sitúa esta destreza o capacidad en el ámbito de la observación participante).

etnográfico y su reconceptualización, pues permite un cambio de perspectiva en el posicionamiento hacia la producción. La autora enumera cambios metodológicos de la etnografía con el paso del tiempo, y se refiere puntualmente a que la concepción del conocimiento que el etnógrafo produce migra de “recopilación de datos” a “construcción de la teoría” y a “conocimiento a través de la práctica” (Pink, 2009)²¹. La etnografía sensorial se posiciona en el último caso y ello le posibilita, a su vez, reflexionar sobre: 1) el proceso etnográfico como uno de intervención; 2) el lugar del etnógrafo como un “estar situado” (*emplacement*); y 3) la percepción como una práctica más allá de la visualidad, un acto multisensorial que incluye lo óptico dentro de lo háptico.

1.2.2 Un cambio de perspectiva en el posicionamiento hacia la producción basada en la naturaleza de la relación entre pensar y hacer

Las teorizaciones sobre la práctica y sobre el conocimiento incorporado reconsideran y complejizan el inicial circuito cerrado de producción y consumo, y la idea de que la producción convierte imágenes (mentales) preexistentes en objetos. Tim Ingold, en *Being Alive. Essays on movement, knowledge and description*, estudia la relación entre los elementos constitutivos del proceso de trabajo. Su preocupación es que estamos acostumbrados a pensar que los objetos “devienen objetos” a partir de una producción que se inicia con una idea preconcebida que es implementada y en la cual la materialidad no genera impacto alguno en el sujeto o en la propia factura del objeto. Se remonta a lo propuesto por la ética materialista y lleva a cabo una relectura de lo propuesto por Marx en *Das Capital* y encuentra que puede existir, sugerida en la obra, una relación de afectación entre idea, objeto y sujeto:

Las imágenes no se convierten en objetos solo así, el proceso toma tiempo, y como observa Marx, la voluntad e intención del productor, la cual se manifiesta como atención, debe estar operativa durante toda la duración del trabajo (Marx 1930: 170). Aun más, mientras el productor trabaja, no son sólo los materiales con los que trabaja que se transforman. El trabajador, también, se transforma a través de la experiencia. Desarrolla potencialidades latentes de acción y percepción. Él se convierte, aunque sea ligeramente, en una persona diferente. Tal vez, entonces, la esencia de la producción resida tanto, o aun más, en la calidad atencional de la acción [...] y en sus efectos de

²¹ Esta información fue tomada desde la ponencia What is sensory ethnography (2009): www.methodspace.com

transformación sobre el productor como en cualquier imagen o representación a ser alcanzada (Ingold, 2011, p. 5).

Ingold (2011) señala cuatro puntos sobre el proceso de producción: 1) sucede en el tiempo; 2) el productor está guiado o impulsado por un deseo propositivo; 3) los materiales con los que trabaja el productor se transforman; y 4) el productor queda transformado a través de la experiencia. Tomar en cuenta estos puntos, permite complejizar el inicial circuito cerrado de producción y consumo —la producción convierte imágenes (mentales) preexistentes en objetos, y mientras que el consumo convierte los objetos en imágenes (mentales)— y comprender que la esencia de la producción no es tan simple ni está únicamente relacionada con el consumo, dando lugar a una pregunta sobre **la naturaleza de la relación entre el pensar y el hacer**. Ingold responde a esto dos años más tarde:

¿Cuál es entonces la relación entre pensar y hacer? El teórico y el artesano darían a esto respuestas diferentes. No es que el primero sólo piense y el último solo haga, sino que el uno hace a través del pensar y el otro piensa a través del hacer. El teórico genera su pensamiento en la cabeza, y solo entonces aplica las formas de pensamiento a la sustancia del mundo material. El camino del artesano, por el contrario, es permitir que el conocimiento crezca desde el crisol de nuestros compromisos prácticos y observacionales con los seres y cosas que nos rodean. Esto es practicar lo que yo llamaría *el arte de investigar* [o *the art of enquiry*] (Ingold, 2013, p. 6).

Este es un modo de comprender la producción, cuyo paradigma es la experimentación y valora el “arte de la investigación” del artesano, en el que pensamiento y práctica no están separados, sino que “el pensamiento acompaña y responde de modo continuo a las corrientes y flujos de los materiales con los que trabajamos. Los materiales piensan en nosotros, a medida que nosotros pensamos a través de ellos [...] en tiempo real” (Ingold, 2013, p. 6). Esto es posible en un modo de relación con el mundo que Ingold llama “correspondencia”, en el sentido de paridad y no de superposición, en el cual no hay una intención de describir el mundo, representarlo o dominarlo, sino de “abrir nuestra percepción a lo que está pasando allí para que, a su vez, podamos responder”²². Este modo de producción concibe y utiliza el

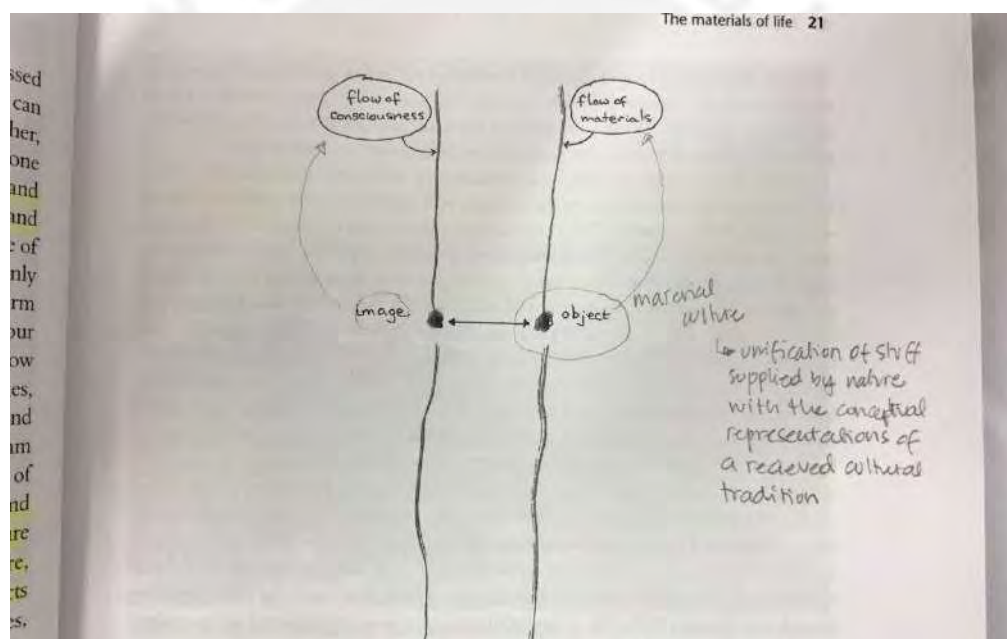
²² Esto llevaría a adoptar lo que el antropólogo Hirokazu Miyazaki (2004) llama “el método de la esperanza”. Practicar este método no es describir el mundo ni representarlo, sino establecer una relación de correspondencia con el mundo (Ingold, *Making*, 2013).

experimento no del modo en que la ciencia moderna occidental lo ha concebido, es decir, objetivo, distante e imparcial, sino como una experiencia subjetiva y situada, un espacio de indagación y aprendizaje.

El objetivo del autor es proponer al lector un cambio de perspectiva en el posicionamiento hacia el conocimiento desde la relación entre pensamiento y práctica que observa en el proceso de producción del artesano. Este cambio de perspectiva se explica a partir de un dibujo que señala los ámbitos de la conciencia y del mundo material como dos flujos constantes, pero paralelos. El primero produce imágenes (mentales) y el segundo, materia, y la representación aparece o es posible como un momento en el cual ambos se encuentran y se detienen. Un momento de correspondencia.

Figura 1.2

Consciousness, materials, image, object: the diagram



Fuente: Ingold (2013), *The materials of life*, p. 21.

1.2.3 La relación entre producción y tecnología en las prácticas del arte

Walter Benjamin fue un intelectual de izquierda que llevó a cabo investigaciones, en el periodo de entre guerras, desde el trabajo literario propio (*The Arcades Project*) y el ajeno. En el ensayo *El autor como productor*²³, centra su atención en la importancia del

²³ *El autor como productor* fue escrito para un presentación en el instituto de Estudios del Fascismo, una organización del Partido Comunista. En 1934. Sin embargo este

proceso de producción, ya que considera que “las relaciones sociales están determinadas por relaciones de producción”. Ante la función social de la obra de arte, Benjamin se distancia de las preguntas que hacia la crítica materialista: ¿cuál es la relación de una obra de arte con las relaciones de producción de la época?, ¿está de acuerdo con ellas?, ¿es reaccionaria o se esfuerza por derribarlas?, ¿es revolucionaria?, y sostiene lo siguiente:

... Me gustaría preguntar cómo se ubica **en** ellas [como se ubica la producción de arte en las relaciones de producción de la época]. Esta pregunta apunta directamente a la función que el trabajo tiene **dentro** de las relaciones literarias de producción de un período. En otras palabras, apunta directamente a la técnica literaria de una obra (Benjamin, 1970,) (Las negritas son nuestras).

El autor hace hincapié en la relación entre producción y técnica, palabra que utiliza desde una acepción cercana a la de tecnología, y a la que concibe como “el modo técnico a través del cual un trabajo es producido”. La relación entre producción y tecnología cobra importancia ante la tarea que Benjamin se propone de incorporar a los intelectuales a la clase trabajadora y lograr que sean conscientes de su condición de productores, dado que el manejo de la técnica es lo que podría permitir que todo autor esté en la capacidad de volverse productor, toda vez que **aquello que se produce es la representación, una síntesis entre la forma y el contenido**. Por ello, este *site* es crucial, pues es el *locus* de la agencia, de la posibilidad transformadora del sujeto.

Según lo propuesto por Benjamin, las técnicas pueden ser de progresión o de regresión; las de progresión serían aquellas que se oponen al sistema o régimen político (en ese momento, el fascismo) y las de regresión son las que se adhieren a él. Para cada tendencia política, se desarrollan ciertas estructuras sociales, ciertas formas, que a su vez decantan en formas de ver, proyectar y representar el mundo “en un trabajo [de arte] su tendencia política solo es políticamente correcta si es también literariamente correcta” (Benjamin, 1970, p. 84), y con esto quiere decir que no todas las formas de representar son iguales ni sirven a los propósitos de un proyecto político-ideológico.

En este famoso ensayo, Benjamin deja muy claro que existen modos de llevar a cabo y representar el cambio político y social a través de la obra producida (en este caso, la escritura), y ello se encuentra en estrecha relación con las técnicas de

escrito nunca fue publicado en vida de autor. Su primera publicación es en 1970 en el New Left Review 1/62.

progresión: “Para el autor como productor, el progreso técnico es el fundamento del progreso político”. El artista como productor puede dejar de abastecer un sistema productivo, puede empoderarse y asumirse como un ingeniero que está en capacidad de adaptar el sistema. Esta alternativa, a su vez, se hace posible únicamente mediante el dominio de las tecnologías de percepción, lo cual posibilita la reestructuración de las formas. Benjamin se distancia de la idea de progreso como aquello que se obtiene llevando a cabo un plan para alcanzar una meta preconcebida y sugiere que el progreso se logra, en cambio, gracias a un “diestro pasaje a través de la manipulación de las estructuras”.

1.3. La imagen

El entorno percibido, imaginado y representado: una producción

Nuevamente, volveremos a la pregunta del geógrafo Harvey, referida a la producción, “¿desde qué procesos sociales se está construyendo el lugar?” —citada en el párrafo que da inicio a La producción, como hecho social (numeral 1.2) de este capítulo—, para reformularla de la siguiente manera: **¿desde qué procesos sociales está produciendo el lugar de frontera la imagen del arte?**

A continuación, se desarrollarán los siguientes puntos: 1) La producción de la imagen como hecho social (las prácticas de representación); 2) la producción de la imagen de frontera; y 3) la producción de la imagen de frontera del arte.

1.3.1 La producción de la imagen como hecho social.

La imagen más allá de la representación

Para la geógrafa Gillian Rose, quien teoriza sobre la cultura visual, “La vida social se constituye a través de las ideas, y de las prácticas que se desligan de estas ideas” (2007, p. 1). Pero las ideas sobre el mundo y la propia vida social no son preexistentes ni son invariables, sino que son producidas por la cultura, en cuya configuración, la imagen tiene a su vez, un papel fundamental. Se refiere también a los ya citados aportes del culturalista Stuart Hall (1997) y del giro cultural de la década de 1970, para redefinir la cultura como algo no estático, sino, por el contrario, como una institución interesada en la producción e intercambio de significados²⁴, como un medio crucial para comprender

²⁴ Rose argumenta que la cultura no es un conjunto de cosas —novelas, pinturas, programas de televisión

la vida social, un repositorio. Es importante notar que desde este giro la cultura adquirió mayor valor y reconocimiento con relación a lo siguiente: 1) la función de “volver significativo el mundo”, es decir, de una acción significante; y 2) la acción “enculturadora”: lograr que sus miembros interpreten el mundo de formas similares.

La cultura occidental es para muchos investigadores una en la cual el rol de lo visual es central y predominante en la forma de pensar, ver y representar el ámbito de lo sensible. Para Heidegger, este rol cobra relevancia con la modernidad y tiene como consecuencia la generación de un paradigma de aproximación al mundo que equipara el ver con el saber. Desde este paradigma, el mundo, para ser comprendido y aprehendido, debe ser traducido en imágenes, siendo la función de la imagen la de reproducir el mundo en términos visuales. El resultado es un campo social vinculado a un régimen escópico llamado “visualidad”. Un régimen escópico es “el modo de ver de una sociedad ligado a sus prácticas, valores y otros aspectos culturales y epistémicos” (Rose, 2007, p. 2), y la visualidad no es la visión, sino una construcción específica del ver:

la visión es lo que el ojo está fisiológicamente en capacidad de ver. La visualidad, en cambio, se refiere a la manera en que la visión es construida de distintos modos: cómo vemos, cómo podemos o se nos permite o se nos fuerza a ver, y cómo nos posicionamos ante este ejercicio de ver y no ver que está implícito” (Rose, 2007, p. 2)

Si a lo largo de la modernidad el mundo fue traducido en imágenes desde el régimen escópico de la visualidad, el mayor aporte de la crítica cultural fue mostrar justamente aquello: que **la imagen no es una reproducción de mundo, sino una producción del mundo**. Stuart Hall (1997) aborda el estudio de la representación desde la teoría construccionista para desnaturalizar los nexos entre las representaciones y sus referentes, y poder señalar que la representación **no** es un medio transparente entre las cosas y sus significaciones, sino una mediación²⁵. Establecer que la imagen no es igual a aquello a lo que se refiere permite discutir la imagen como resultado de un acto de

o tiras cómicas—. La cultura está interesada en la producción y el intercambio de significados, en los actos de otorgar y el apropiarse de significados entre los miembros de un grupo o sociedad...; por ello, la cultura depende de que sus participantes interpreten aquello que los rodea y le den sentido al mundo de formas similares (Hall, en Rose, 1997, p. 2).

²⁵ Esta teoría toma de De Saussure el hecho de que en su calidad de representación la imagen es un signo visual de tipo icónico, es decir, que mantiene cierto grado de iconicidad o semejanza con aquello que representa: su referente. Pero establece que todo signo es arbitrario, es decir, no posee significado fijo o esencial, no es parte del referente, sino parte de un sistema de signos a través de los cuales se define de modo relacional y siempre dentro de un sistema.

representación y colocar la atención en el propio acto de representación: una construcción cultural históricamente situada.

Ahora bien, “las representaciones visuales son prácticas culturales que a la vez dependen de y producen lo social” (Rose, 2007, p.12); es decir, toda representación tiene dos dimensiones que deben tomarse en cuenta: 1) su carácter construido socialmente (enmarcado en la visualidad), y 2) su carácter constituyente y estructurador del mundo social

Las representaciones visuales tienen un carácter construido socialmente y dependen de lo social en tanto están inscritas en regímenes de visualidad como el escópico ya mencionado²⁶. Rose recomienda poner atención “no solo a cómo las imágenes se ven, sino a cómo miramos las imágenes y las cosas (*practices of looking*)”; es decir, recomienda ir más allá de la imagen y observar la práctica, reconocer que las imágenes están arraigadas en una cultura visual más amplia y que la percepción e interpretación de una imagen están sujetas a formas culturales de verla o experimentarla: a discursos que incorporamos en última instancia. Observar cómo miramos brinda información sobre la mirada de espectadores particulares y sus modos particulares, también de las locaciones y los contextos sociales particulares en las que se emplazan las imágenes que vemos. Ello es importante, ya que ambos median la percepción desde sus economías y sus disciplinamientos.

Asimismo, las representaciones visuales producen lo social, ofrecen visiones particulares de categorías sociales como raza, género, clase, sexo, etc. Este carácter constituyente y estructurador del mundo social diseña conductas sociales “cualquiera sea la forma que tome o a través de la cual se estructure [el habla, la retórica, el arte culto, o las telenovelas], los significados construidos, o representaciones, estructuran el modo en que las personas se comportan” (Rose, 2007, p. 2)²⁷.

Otorgar a la imagen la capacidad de diseñar, de sugerir e instalar nuevas o diferentes visiones es para Alfred Gell parte de los roles de mediación que tiene la imagen a través del objeto de arte y lo define como la agencia de la imagen: “Para que

²⁶ La visualidad se refiere a la manera en que la visión es construida de distintos modos: cómo vemos, cómo podemos o se nos permite o se nos fuerza a ver, y cómo nos posicionamos ante este ejercicio de ver y no ver qué está implícito.

²⁷ “Las representaciones son significados construidos que estructuran la forma en que las personas se comportan cualquiera que sea la forma que adopten. Se representa y se produce sentido a través de un sistema de representación: un modo de organizar, agrupar, arreglar, clasificar conceptos y establecer relaciones entre ellos” (Rose, 2007, p.2).

un objeto o un sujeto pueda ejercer agencia, necesariamente debe existir algún otro que es receptor de esa agencia. Por tanto, la agencia es social. En esta interacción, los objetos tienen un rol importante, pues “las ‘cosas’ con sus propiedades causales son esenciales para el ejercicio de la agencia como estados de la mente” (Gell, 1998, p. 20). Para Cánepa (2013), en la actualidad, crece el interés teórico por la agencia de la imagen y su carácter constituyente, el cual se aborda desde lo que se denomina “la función performativa”, y decrece el interés por la función referencial clasificatoria y vinculada al archivo, que fue característica del contexto moderno.

¿Cuál es la relevancia para el mundo social de una comprensión de la imagen del modo en que Rose, Gell y Cánepa la delinean?:

- 1) Enfocar la atención en la práctica de representación permite observar las prácticas de visualidad y en las formas que adopta la mirada según el contexto cultural en el que se desarrolla, es decir, cómo se nos permite ver y cómo se regulan socialmente —se refuerzan o se impugnan— los distintos modos de ver, ya que si bien la visualidad ha adquirido en el tiempo un rol constitutivo de las identidades, de los espacios mentales y del imaginario, esta es una conducta social aprendida.
- 2) Para Elisenda Ardevol, desde estudios de la visualidad en la Antropología, es preciso estudiar las imágenes como objetos que median la agencia social “el puente, la mediación, entre percepción e interpretación, el vínculo entre el ritual colectivo y la experiencia individual, el enlace entre cognición y emoción” (Ardevol & Muntañola, 2004, p. 18) señala que es factible acceder al sentido de la imagen solo si se incorpora y observa su relación con las prácticas sociales y el contexto cultural. Desde un análisis de la imagen no semiótico, Ardevol refiere que el sentido aparece en la experiencia vivida:

Según la aproximación simbólica, la imagen no es un signo interpretable mediante un código, sino una relación, un vínculo, una mediación. Su sentido no depende de una relación entre signo y significado, sino entre modelo y original, de forma que su significación no puede desvincularse de la experiencia vivida (Ardevol & Muntañola, 2004, p. 31).

- 3) Enfocar la atención en la función performativa permite salir del paradigma “imágenes del mundo” que proviene de un enfoque representacional-semiótico para adoptar el de “imágenes EN el mundo” y situar la atención en los efectos que las imágenes tienen en el campo social. Dicho efecto se observa de acuerdo

a la eficacia que las imágenes tienen para producir hechos, interactuar como un agente social (Cánepa, 2013).

1.3.2 La producción de la imagen de frontera

Se ha establecido, mediante el desarrollo de la reflexión teórica, el lugar como construcción social, cuyos sentidos compartidos se establecen y refuerzan mediante representaciones, las cuales son también una construcción cultural y social. Entender lugar e imagen así ha permitido reconocer los mandatos sociales desde donde han sido contruidos; asimismo, entender que cambiar los modos cómo convencionalmente imaginamos (tanto desde la imagen mental cuanto desde la imagen visual) el lugar puede tener un impacto en los sistemas sociales hegemónicos y confirmar que el espacio es un producto social y cada sociedad produce su espacio, tal como afirmó Lefebvre.

Por un lado la teoría de lugar establece que la producción y el intercambio de significados de lugar son resultado de la interconexión entre prácticas, significados y materialidades; y además, que los sentidos compartidos se refuerzan y reproducen por medio de representaciones. Por otro, la teoría de la imagen establece que las representaciones visuales tienen un carácter construido socialmente y dependen de lo social en tanto están inscritas en regímenes de visualidad, como el escópico ya mencionado, razón por la cual, es preciso poner atención a la percepción e interpretación de una imagen, ya que estas prácticas están sujetas a discursos (formas culturales de experimentar, ver) que incorporamos. Pero, también, producen lo social y ofrecen visiones particulares de categorías sociales.

Así, pues, la frase de Lefebvre: “El espacio es soporte pero también es campo de acción” podría ser trasladada a la imagen: “La imagen es soporte, pero también es campo de acción”.

Interesantemente, Lefebvre explica que existe una tensión permanente una lucha por la generación de sentido entre lo que denomina “el espacio percibido”, “el espacio concebido” y “el espacio vivido”, y que esta pugna en las sociedades capitalistas parece dirimirse a favor del espacio concebido: el espacio de los expertos, los científicos, los planificadores, que es, a su vez, el espacio de los signos, de los códigos de ordenación, fragmentación y restricción. Ahora bien, las aproximaciones contemporáneas al estudio de la imagen (Ardevol & Muntañola, y Cánepa) la conceptualizan como un vínculo y una mediación que para ser comprendida no puede desvincularse de la experiencia vivida, es decir, de la práctica, y esto, en la organización de Lefebvre sería el espacio

vivido: el espacio de usuarios y habitantes, donde se profundiza en la búsqueda de nuevas posibilidades de la realidad espacial, “aquel donde se encuentran los lugares de la pasión y la acción, [y que] difícilmente se somete a las reglas de la coherencia que las representaciones del espacio pretenden imponer” (Lefebvre, 1974, p. 9). Pareciera ser, entonces, que el actual es un momento de transición entre el espacio concebido, que fue el privilegiado por las sociedades capitalistas y el espacio vivido.

En el desarrollo de la teoría, se ha establecido la importancia que el momento/espacio de producción tiene para Ingold y Benjamin. El primero se interesa por el tipo de conexión entre el flujo de la conciencia del sujeto y el flujo del mundo material que se generan en dicho espacio. El segundo, Benjamin, por la oportunidad que aparece en la relación que el productor establece entre producción y tecnología: progresión o regresión. En la producción de la imagen —y la imagen de frontera no es diferente—, las mediaciones no son únicamente las tecnologías de representación, sino también aspectos como discurso, memoria, imaginación. Pink señala que las formas de conocimiento en contextos sociales están mediadas tanto por significados sensoriales particulares como por discursos:

Es esencial que el etnógrafo sensorial aprecie la especificidad cultural y biográfica de los significados y modalidades sensoriales a los que las personas recurren y los conjuntos de discursos a través de los cuales se movilizan formas encarnadas de conocer desde contextos sociales (Pink, 2009, p. 28).

Dichas mediaciones actúan en: 1) las prácticas de percepción de aquello que va a ser representado²⁸; y 2) las prácticas de representación con las tecnologías. Por ello, para observar cómo se sitúa la representación de frontera que hace el arte en el entramado de relaciones de producción de su tiempo, es preciso poner atención a ambas instancias: prácticas de percepción y de representación.

1.3.3 La imagen del arte contemporáneo: ¿imágenes tergiversadas?

La imagen de frontera es una mediación que se da entre un sujeto, una idea y una locación; a la vez, es la reunión de estos tres aspectos mediante el uso de unas

²⁸ Sobre las prácticas de percepción, el antropólogo David Howes anota que si bien la percepción constituye y es constituida desde la cultura, es preciso llevar a cabo una observación de cómo los sentidos se sintonizan con la cultura. Critica el uso de los modelos de Merleau Ponty y de Gibson, pues señala que estos modelos son a-sociales y no contextuales. Para Howes, es preciso enfatizar en el aspecto cultural y en el significado social de los modelos sensoriales

tecnologías de percepción y de representación. La imagen del arte contemporáneo es un tipo puntual de mediación con ciertas especificidades desde el discurso y el campo donde se produce: 1) es un signo visual icónico, pero que busca y se sitúa en los límites del concepto de grado de iconicidad (expande las fronteras); 2) Es una representación “híbrida” que se constituye desde la reunión de distintos modos de representación (incluye el texto o la imagen apropiada); y 3) es una producción que, aunque continúa con la práctica vanguardista de la ruptura de convenciones modernas, crea nuevas convenciones contemporáneas que determinan su campo.

Diferentes autores y disciplinas investigan y discuten cómo estudiar el arte contemporáneo. La tendencia metodológica de los estudios del arte en las últimas décadas toma como punto de partida un giro conceptual que investiga el objeto de arte dentro del contexto de otras investigaciones de la imagen, como los estudios de visualidad (Rose, 2007; Mirzoeff, 2003), y propone aproximarse a este como un agente social (Gell, 1998); García Canclini, 2010; Stejskal, 2015). Ello conlleva la posibilidad de considerar el arte como vía de exploración de fenómenos culturales (Benjamin, 1970; Steyerl, 2010) y el giro etnográfico del arte (Foster, 2001).

A continuación, se revisará lo siguiente: 1) algunas características del campo y tres condiciones del contexto contemporáneo en el que se enmarcan las producciones locales; 2) discusiones sobre las funciones del arte; el arte como vía de exploración de fenómenos culturales y sociales; y 3) el arte como agente de producción de procesos de des-significación de sentido y sus críticas.

1) Algunas características del campo y tres condiciones del contexto contemporáneo en el que se enmarcan las producciones locales

En el texto *¿Qué es el arte contemporáneo?* (2009), Terry Smith intenta esbozar una respuesta basándose en la revisión de varias versiones acerca de las características propias del campo. Lo contemporáneo, desde una versión simplista, podría estar dado por el uso de nuevos medios y tácticas de impacto, y también por la imposibilidad de ser reconocido como un canon específico. Smith la descarta. Seguidamente, presenta otras dos definiciones. La primera concibe el arte contemporáneo como una red de autovaloración:

es la red institucionalizada a través de la cual el arte de hoy se presenta ante sí y ante los distintos públicos del mundo. Se trata de una subcultura internacional activa, expansionista y proliferante con sus propios valores y discursos, sus propias redes de

comunicación, sus héroes, heroínas y herejes, sus organizaciones profesionales, sus eventos clave, sus encuentros y monumentos, sus mercados y museos... en síntesis, sus propias estructuras de permanencia y cambio (Smith, 2009, p. 299).

La segunda presenta el arte como una cultura con relevancia para otras culturas:

El arte contemporáneo es una cultura importante; para sí misma, para las formaciones culturales locales en que se inserta, para los intercambios complejos entre culturas vecinas y como una fuerza capaz de generar tendencias en el marco de la alta cultura internacional (Smith, 2009, p. 300).

Una de las discusiones sobre el campo se refiere a la pérdida de autonomía, la cual permite que el arte esté sujeto por estructuras de cambio propias y esté afectado y afectando formaciones culturales ajenas. García Canclini (2010) se refiere a la desdefinición del arte, fenómeno asociado a la ruptura del arte con su espacio autónomo, a entrelazamientos de las prácticas artísticas con otras prácticas sociales. Para el autor, el arte mantiene dos conductas paradójicas: afianzar la independencia del propio campo y, a la vez, abatir los límites que lo separan. García Canclini cita a el crítico de arte Ticio Escobar²⁹ para señalar que los contornos que definen y separan el arte del resto de procesos culturales están en proceso de disolución, permitiendo ingresar “asuntos forasteros”:

esta es una cuestión central de la cultura contemporánea: ocurrido en clave de mercado, el esteticismo provoca el exilio del arte. Y este desplazamiento compromete seriamente el sentido mismo de las vanguardias, la dimensión de lo utópico y, por ende, el potencial crítico del arte y la inscripción política de sus prácticas [...] una vez perdida la autonomía de lo estético (y lo artístico), [ciertos asuntos forasteros] se instalan en el centro de una escena tradicionalmente extraña: figuras como las de identidad y ciudadanía, industrias culturales, globalización y hegemonía, entre otras, han ingresado en el discurso perforado de lo artístico y se han vuelto, allí, molestos e indispensables

Pero, ¿cómo logra el arte contemporáneo ser relevante para la cultura? “Los artistas son cada vez más conscientes de que las poderosas corrientes que influyen sobre las culturas visuales influyen de manera definitiva sobre sus ámbitos de acción posibles” (Smith, 2009, p. 305). Para existir, la producción visual del arte debe insertarse en y

²⁹ Escobar, T. (2004). El arte Fuera de Si.

competir con otras producciones dentro del gran marco de lo visual. Además, debe de ser situada en un contexto, valga la redundancia, contemporáneo, y observar que algunas de sus producciones abordan como tema precisamente dicho contexto y sus problemáticas. Para Smith, lo contemporáneo es una condición fundamental de nuestro tiempo, dice “la condición contemporánea es ante todo un estado que se define desde las relaciones entre el ser y el tiempo”. (Smith, 2009, p. 317). Y añade que, sin embargo, en la actualidad, esta relación necesita ser revisitada, puesto que ha perdido estructura con el debilitamiento y falta de validez de las instituciones que la mediaban en la modernidad —como las creencias religiosas, el universalismo cultural, los sistemas de pensamiento y las ideologías políticas—. La condición contemporánea, pues, es una inestable e invita a redefinir la relación. Las culturas visuales, por su parte, han obtenido un poder y un desarrollo que se detona con la expansión mundial de las industrias culturales y que marca el quiebre entre arte moderno y contemporáneo.

Respecto de la producción de arte en el contexto local regional —países que vivieron procesos de colonización—, es preciso estudiarla con relación al arte moderno internacional. Para Smith, por un lado, estos países fueron literalmente “formados” desde los discursos occidentales; fueron hechos a la medida y semejanza de la tradición moderna occidental de ver, interpretar y representar el mundo, en parte, desde la influencia de pinturas, dibujos, y grabados. Por otro lado, los logros y deslindes de las vanguardias europeas también se extendieron en los territorios colonizados, pero no fueron adoptados de modo homogéneo en todas las colonias, sino que se generó un tráfico cosmopolita que dio lugar a un proceso de diferenciación y transformación en las producciones artísticas, que se convirtió en el arte moderno internacional. “Estos cambios dieron lugar a un circuito de intercambio enormemente desigual [...] las provincias generaron sus propias modernidades y lo hicieron en grados distintos de conciencia de su contemporaneidad respecto del arte generado en otros centros” (Smith, 2009).

2) Discusiones sobre las funciones del arte; el arte como vía de exploración de fenómenos culturales y sociales

Si ponemos atención al desarrollo histórico del arte occidental, es factible señalar que algunos sectores del arte, especialmente las vanguardias, han generado formas de ver el mundo que se han alejado en algunos sentidos de las ideologías dominantes; es decir, han generado representaciones no adecuadas al sistema y a las cuales este llamó “imágenes tergiversadas”, ya que buscaban cambiar el sentido mediante acciones en el

espacio, con las cosas o con el lenguaje. Algunos casos de movimientos dentro de la historia del arte, desde los cuales es factible señalar la intención del arte como agente de procesos de des-significación son **las vanguardias y el pop**.

Las vanguardias investigaron el problema de la representación: a la representación como mediación y su relación con el referente. Es emblemático el caso del estudio de Magritte por Foucault al reconocer este último que ambos perseguían las mismas preguntas con relación al lenguaje y la representación. Si bien la mayoría del arte modernista renunció a la relación de la imagen con el lenguaje oral y escrito a través de la abstracción, Magritte utilizó el realismo y su literalidad para minarlo. Magritte leyó *Las palabras y las cosas* de Foucault hacia mediados de la década de 1960 y el título de este libro fue el nombre de la exposición que él hiciera en la ciudad de Nueva York.

Magritte y Foucault deben de haber reconocido en el otro una fascinación común con las heterotopías [...] “las heterotopías son inquietantes, probablemente porque socavan en secreto el lenguaje, porque hacen imposible nombrar esto y lo otro, porque rompen o enredan designaciones comunes, porque destruyen la sintaxis de antemano y no sólo la sintaxis con la que construimos frases, sino también esa sintaxis menos aparente que hace que las palabras y las cosas se mantengan reunidas”. Como cartógrafos de la heterotopía, tanto Foucault como Magritte se dedican a una crítica del lenguaje, al afirmar la arbitrariedad del signo (Foucault, 1983, p. 5).

Pero, para las vanguardias, la producción de sentido no solo estuvo ligada al problema de la representación del mundo, sino que era indivisible de su experimentación física. La rebelión situacionista (1957-1967, París), al mando de Guy Debord y bajo la influencia del pensamiento de Lefebvre, vio en las ideas de este autor francés la posibilidad de salir de la situación de alienación que sentían. Debord no solo criticaba la alienación, fruto de la modernidad y su progreso técnico y científico, sino también, la denigración de la vida cotidiana. Su propuesta básica era que solo la acción puede traer salud y equilibrio elemental para comprender la vida en sus variados aspectos, “y la acción debía de estar encauzada a cambiar la vida en sus más pequeños detalles” (Granés, 2011, p. 189). Surgieron así acciones inspiradas en el juego infantil que invitaban a volver a conectar con lo cotidiano para resignificarlo mediante acciones simples como las derivas y el *detournement*, “una técnica artística que consistía en

tomar el material de la publicidad, del mundo del arte y de la sociedad de consumo e intervenirlo para desviar su significado” (Granés, 2011, p. 186).

El pop, movimiento artístico de la década de 1960 que intentó fundir el arte y lo popular (la cultura de masas), si se considera como un todo, ejemplifica una respuesta mixta a la cultura de masas. Con los desarrollos tecnológicos y el avance de la industria cultural, el arte se nutre de y utiliza la cultura de masas, que se caracteriza por la utilización de tecnologías de representación (cámaras, proyectores, computadoras y satélites) y por el uso simultáneo de más de un medio para replicar y diseminar imágenes e información. La mediación de estas imágenes entre la audiencia y aquellos que realizan acciones en un entorno se traduce en una falta de contacto real entre la audiencia y lo que esta ve. Asimismo, la combinación de medios apela a diferentes sentidos, lo cual tienen un efecto en el espectador al convertir la experiencia en una experiencia perceptiva rica (Walker, 1994, p. 9). Los artistas pop no son copistas, son traductores. La traducción indica que algo del original ha sido preservado, pero también que ha ocurrido un proceso de transformación de un idioma a otro. Cuando los artistas pop adoptan imágenes existentes, las toman de un contexto y las colocan en otro; de ahí, el surgimiento del término “reconceptualización” (Walker, 1994, p. 31).

3) El arte como agente de producción de procesos de des-significación de sentido y sus críticas

Para Agamben (2008), contemporáneo es aquel que se adhiere a su propio tiempo; pero, además, es necesario que, a su vez, el sujeto tome distancia de este para interpelarlo. Para el autor, aquellos que coinciden completamente con la época o que concuerdan en cualquier punto con ella no son contemporáneos, porque no logran fijar la mirada en ella, ya que más bien la toma de distancia permite entender la realidad como una ficción, como una construcción. Para Smith, el arte contemporáneo “es una cultura capaz de generar tendencias en el marco de la alta cultura internacional” (Smith, 2009, p. 300) “es una sub cultura internacional activa” (Smith, 2009, p. 290) y “es todos esos cambios [las inestables relaciones entre el ser, el espacio y el tiempo]” (Smith, 2009), de lo cual se desliga que es un conjunto de prácticas que producen sentido. Lo contemporáneo, entonces, está en relación con una conciencia del presente, una capacidad de abordar el presente como tema, siempre y cuando exista la capacidad de generar una interpretación de este. Desde aquí, es necesario desarrollar dos ideas: si parte del arte contemporáneo o todo este logra poner el énfasis en procesos y prácticas

para la producción de sentido, y cómo logra desarrollar la capacidad de generar una interpretación.

Para Alfred Gell (1999) y Farago & Preziosi (2012), basados en la teoría de la matriz del arte, el arte tiene dos funciones opuestas: encantar y desencantar. Jakub Stejskal investiga ambos textos y muestra su desacuerdo:

Las teorías del arte que suscriben [...] que los objetos de arte son agentes que encantan o hechizan a su público objetivo se enfrentan a un desafío cuando también aspiran [a] incluir la idea de que la función del arte es des-estabilizar la forma habitual de percibir y entender de los espectadores: es decir, desencantarlos [...] parece ser que la motivación básica de estas teorías es convencernos de que la matriz de abducción desde la cual el arte de contextos tribales parece funcionar está también presente en las percepciones del arte contemporáneo. A la vez estas teorías también reclaman un potencial del arte para iniciar una postura crítica hacia su propio modo de producción y representación [...] pueden las dos demandas ser reconciliadas? (Stejskal, 2015).

Alfred Gell, en *Arte y Agencia* (1998), desarrolla una matriz de investigación basada en una topología de relaciones que recoge diferentes ideas del artista, la obra y sus funciones. La teoría de la agencia que desarrolla se distancia de los enfoques iconológicos y de la búsqueda de lo que el objeto simboliza, y se centra en un enfoque pragmático con atención al impacto que genera la imagen como agente social o como mediador. Postula que es la matriz de arte (ideas del artista, la obra y sus funciones), y no el objeto, la que participa de la producción de sentido y socializa a las personas hacia formas de ver que generan comprensiones y entendimientos del mundo. Para Gell, los objetos de arte encarnan complejas intencionalidades y median la agencia social; el arte es solo una tecnología más entre otras que funcionan en la reproducción de las relaciones humanas produciendo sentido y socializando a sus consumidores.

Ahora bien, para que un objeto o un sujeto puedan ejercer agencia, necesariamente debe existir algún otro que es receptor de esa agencia: la agencia, por tanto, es social. En esta interacción, los objetos tienen un rol importante, pues “las ‘cosas’ con sus propiedades causales son esenciales para el ejercicio de la agencia” (1998, p. 20). En el texto *Tecnologías de encantamiento y el encantamiento de la tecnología*, señala que la agencia, a su vez, es obtenida a partir del despliegue de un virtuosismo técnico: “los objetos de arte son agentes con la capacidad de encantar/hechizar a sus receptores” (Gell, 1999). Pero, el autor se refiere también a

“desencantar” y señala específicamente a los receptores del arte contemporáneo no como sujetos encantados por la técnica, sino como sujetos en una posición similar a la que reserva para los antropólogos, para quienes los objetos que les generan interés los proveen con una percepción y entendimiento de las complejidades que intencionalmente están encarnadas en ellos.

Esta capacidad humana de distanciarse del objeto de observación y, a la vez, ser consciente de la propia posición, visibilidad y performance, es valorada en el campo de la antropología y situada en el ámbito de la observación participante por autoras como Amanda Coffey. Como ya vimos, Stejskal se pregunta si el arte contemporáneo sería una forma de representación con la posibilidad de proveer a los receptores con herramientas de distanciamiento cognitivo para escapar del encantamiento de la técnica.

Farago & Preziosi se refieren a cómo logra el arte desarrollar la capacidad de generar una interpretación. Al respecto, señalan que el potencial para producir sentido radica en la naturaleza misma de los objetos de arte que combina dos cualidades: el ser artificiales, es decir, no naturales, sino producciones culturales, y la posibilidad de manifestar su artificio, su carácter construido o su proceso de producción. Señalan que los objetos de arte pueden ser objetos con agencia desde de una matriz, pero también que la naturaleza de la matriz de arte puede ser subvertida al hacer manifiesta la artificialidad y la indeterminación de las convenciones que organizan las relaciones sociales, “una indeterminación fundamental de la configuración social tanto del arte como de la sociedad” (Farago & Preziosi, 2012).

Hito Steyerl, artista e investigadora, se posiciona ante el arte como proceso de investigación y conocimiento. Señala que la investigación artística puede ser entendida como una disciplina académica o como una estética de resistencia. Refiriéndose al carácter constituyente y estructurador del mundo social de la imagen, dice que mayormente se entiende como:

un conjunto de prácticas artísticas desarrolladas por artistas predominantemente metropolitanos que hacen las veces de etnógrafos, sociólogos, diseñadores de productos o diseñadores sociales. Da la impresión de ser un activo del capitalismo del Primer Mundo, avanzado desde el punto de vista tecnológico y conceptual, que intenta mejorar su población para que funcione de manera más eficiente en una economía del conocimiento (Steyerl, 2010).

Sin embargo, el arte puede ser una “estética de la resistencia” un lugar de sofisticado debate sobre temas como realidad, objetividad e investigación, y las formas de pensamiento establecidas para abordarlos:

muchos de los métodos históricos de investigación artística están ligados a movimientos sociales o revolucionarios o a momentos de crisis y reforma. Dentro de esta perspectiva, se revela el contorno de una red global de luchas, que abarca casi todo el siglo XX y que es transversal, relacional y (en muchos casos, aunque ni mucho menos en todos ellos) emancipadora (Steyerl, 2010).

Volviendo al tema con el que se desarrolló el punto 2 del numeral 1.3.3, que se preguntaba por las funciones del arte como agente social y como vía de exploración de fenómenos culturales y sociales, hemos podido revisar que Gell, Farago &Prezziosi y Steyerl consideran que los objetos de arte son objetos con agencia y con la posibilidad de llevar a cabo la resignificación. Respecto a por qué o para qué se cambia el sentido, para el crítico de arte Donald Kuspit, señala que el arte (contemporáneo) tiene la intención de hacer manifiesta la artificialidad de la convención y por ello enfila sus propuestas contestatarias para desbordar la labor de vigilancia y control de la historia y su sistema de valores:

El intento de la historia del arte por controlar la contemporaneidad —y con ella el flujo temporal de los acontecimientos artísticos—, negando ciertas partes de su idiosincrasia o su incidentalidad en nombre de un sistema de valores absoluto, se vio desbordado por la abundancia de casos dentro del arte contemporáneo que proponen concepciones de valor alternativas y a menudo radicalmente contraria (Kuspit, 2005; en Smith, p. 311).

Desbordar la labor de control y vigilancia coincide con lo que años antes ya había señalado Benjamin cuando dice: “el manejo de la técnica es lo que permite que todo autor esté en la capacidad de volverse productor”; y también: “aquello que se produce es la representación, una síntesis entre la forma y el contenido que permite oponerse al sistema o régimen político”; y finalmente: “Para cada tendencia política, se desarrollan ciertas estructuras sociales, ciertas formas, que a su vez decantan en formas de ver, proyectar y representar el mundo que pueden ser evidenciadas y desarmadas” (Benjamin, 1970)

La complejidad que Stejeskal señala se traduce en el campo social en lo que Smith denomina incongruencias entre lo que el arte dice y busca ser, lo que logra y

cómo es percibido³⁰. Para Smith, **la incongruencia** estriba en que si bien existe un panorama mundial globalizado, y capitalista, un mundo social, dentro del cual el arte opera y al cual el arte podría referirse en algunos de sus aspectos, estas cuestiones sociales, políticas y culturales parecen no ser, la mayoría de veces, el tema o la preocupación principal por abordar. **Esta desvinculación** genera un rechazo hacia el discurso del arte que aparece para algunos como irrelevante y deshonesto.

El interés del arte contemporáneo por el mundo social, es denominado por algunos “el giro etnográfico”. Sus prácticas complejas, desconcertantes e inclusive incongruentes son discutidas por varios autores desde el campo de la antropología (Gell, Foster, Marcus & Myers, Schneider y Wright). Las diferencias en las formas de aproximación al mundo social entre antropología y arte son señaladas por Carla Pinochet³¹. El foco de Pinochet está en la discusión del préstamo disciplinar y en señalar las imprecisiones, lo cual le permite delimitar el problema: “en la mayoría de casos, la ciencia de la alteridad que media lo disciplinario y posee una actitud autocrítica no es la misma que la que hace confluir satisfactoriamente el trabajo práctico con la reflexión teórica”. Su principal conclusión es que si bien existe un interés del arte por el mundo social y por el intercambio entre las disciplinas, la práctica artística utiliza una forma particular de hacer antropología, en la que “el imaginario etnográfico que recoge el artista contemporáneo — autocrítico, interdisciplinar— no es representativo del vasto conjunto de tentativas disciplinares, sino que corresponde, sobre todo, a una forma particular de hacer antropología [...]” (Pinochet, 2014, p. 80). Para la autora, dado que el artista selecciona algunos aspectos y posibilidades de la disciplina antropológica, pero deja de lado otros, ello resulta en una deformación de la práctica etnográfica.

³⁰ Apoyado en autores como Timms y Baudrillard, presenta las posturas críticas, enumera ciertas cuestiones fundamentales que considera son parte del sistema social, político y cultural desde el que se produce la obra que, por lo tanto, están en la base de su creación y que podrían ser tratados como asunto: 1) el arte es dependiente de promotores; 2) el mercado tiene un poder desmedido en los fondos públicos y en medios de comunicación del Estado que antes eran su complemento; 3) el arte es una mercancía dentro del mercado global; 4) la preocupación fundamental de los artistas es su propia promoción dentro del mercado (Timms, 2004, p.10). Por otro lado, otros sectores consideran que un sector del arte contemporáneo sí logra abordar cuestiones fundamentales, y llaman a esto “arte “crítico”. Smith utiliza el ejemplo de Documenta 11 (2002), uno de los eventos más reconocidos del mundo del arte, mediante el cual “pudo verse de qué manera muchas más personas lograban enterarse de mucho más acerca del estado actual de los asuntos internacionales de lo que hubiesen logrado captar en los medios públicos y privados” (Smith, 2009, p. 310).

³¹ Antropóloga social de la Universidad de Chile y maestra y doctora en Ciencias Antropológicas de la UAM (México). Investiga la cultura popular, las políticas culturales y especialmente la antropología del arte.

Sin intención de deslindar si el arte consigue o no referirse al mundo social, Pinochet se enfoca en cómo trabaja el arte desde sus préstamos de la disciplina antropológica y presenta algunas precisiones sobre las discusiones existentes del modelo artista como etnógrafo, que son interesantes, puesto que señala las diferencias entre las prácticas en su aproximación del mundo social. Pinochet revisa los dos lados de la discusión: los aportes del artista J. Kosuth y del crítico e historiador H. Foster.

Para Kosuth³², “el artista se toma la licencia de desmarcarse del ejercicio descomprometido, del interés por la otredad y de la teoría independiente de la praxis” (Pinochet, 2014, p. 77). La diferencia disciplinar radica en que el alejamiento del ejercicio descomprometido que el artista descarta, ha sido crucial en la trayectoria disciplinaria: “la tensión entre objetividad científica y antropología comprometida y la reflexión en torno a la otredad como herramienta de deconstrucción y relativismo son rasgos que han signado el derrotero de esta disciplina” (Pinochet, 2014, p. 77). Así, para la autora, el ejercicio de comprensión cultural y de reflexión sobre lo social del artista termina siendo solo un reflejo del modelo antropológico. Luego, Pinochet analiza la definición de la antropología que da Foster³³ y disiente de ella, puesto que la presenta como una disciplina unívoca y coherente a partir de un haz de rasgos determinado por él. Dos de estos rasgos son especialmente problemáticos: tanto proponer que la Antropología es la ciencia de la alteridad que media lo disciplinario, cuanto que posee una actitud autocrítica. Pinochet no está de acuerdo ni con el intento de homogenización de la disciplina, puesto que dentro de la disciplina hay corrientes disciplinarias muy específicas, ni con la generalización de la “convivencia armónica de la teoría y la práctica”.

³² Pinochet refiere que la primera enunciación del ‘artista como antropólogo’ es realizada por Kosuth en 1975 cuando señala el desplazamiento de un arte moderno, gobernado por un paradigma cientifista y una representación mimética hacia un arte antropologizado y enfocado en la representación de lo social “que internaliza y usa su conciencia social, no persigue ya un retrato del mundo en su dimensión objetiva [...] el interés del arte está en construir un ‘espejo real y verosímil del mundo social’” (Pinochet, p. 75). Kosuth, habla del ‘espejo del mundo social’, y al utilizar el espejo pareciera estar consciente del distanciamiento y la des identificación del referente con la representación. A la vez, habla del arte como “un proceso dialectico que busca incidir en la cultura a la vez que simultáneamente, está aprendiendo de ella”

³³ Foster hace un análisis crítico de la adscripción antropológica del arte y cuestiona la posibilidad de cumplir su promesa “Amparándose en un supuesto realista [...] y en una fantasía primitivista [...] el giro etnográfico en el arte se erige en tanto promesa de un arte comprometido rupturista capaz de franquear las contradicciones de un escenario mundial complejo”. Señala dos puntos clave desde los cuales delimita y, de algún modo, define la apropiación del arte. El primero se refiere a los aspectos de la disciplina antropológica que interesan al arte: “ser una conciencia de la alteridad, tomar la cultura como su objeto, operar como disciplina contextual, arbitrar lo interdisciplinario y haber desarrollado una autocrítica”, y el segundo se refiere a la convivencia entre teoría y práctica precisando que el arte resuelve de modo particular la división entre los dos modelos:

CAPÍTULO II DISEÑO METODOLÓGICO

2.1 Discusión y diseño del campo

Para esta investigación, el campo se fue conformando al “seguir la práctica” (Marcus, 1995) que comprende al objeto de estudio: las prácticas de percepción y representación del arte contemporáneo limeño. El campo se fue organizando de modo paulatino y flexible en la relación de sujetos y objetos con espacios físicos, virtuales y simbólicos —que también se traslapan—, y en la medida que se llevó a cabo la investigación se fue corrigiendo y redirigiendo. Según las actividades que desarrollan, los sujetos participantes en la investigación se sitúan en sitios múltiples donde cumplen roles diferentes (Nadai & Maeder, 2005). Estos sitios son una suerte de sustrato para la investigación en donde y a través de donde se investigaron las prácticas que surgen con relación a ellos. Esto implicó asumir que no hay una relación fija y rígida entre el sujeto y los sitios en los que se desenvuelve y donde puede ser observado el objeto de estudio.

2.1.1 El lugar – Multiplicidades espaciales

El objeto de arte, en su calidad de artefacto debe de ser estudiado en su producción, circulación y consumo (Appadurai, 1986), para la presente investigación, el énfasis está puesto en la producción, momento del encuentro entre la materialidad y el sujeto mediada por las prácticas sociales. Por ello, en un primer momento, se observó su producción en momentos puntuales de la circulación y consumo y su encuentro con el espectador, mas no en todos los puntos de su circulación. Luego en un segundo momento, se observaron las prácticas de producción de los artistas. El campo en el que se los actores desarrollan sus prácticas no siempre se circunscribe a la ciudad de Lima, donde en cambio están ubicados los principales corredores de circulación y consumo de artes visuales del Perú.

En la ciudad de Lima, los circuitos de arte son físicos y virtuales. Los físicos pueden ordenarse como no comerciales, comerciales e independientes. El circuito no comercial está conformado por espacios institucionales como los museos y las galerías

no comerciales que generalmente están ligadas a centros culturales privados o municipales. Para esta investigación, se visitó el Museo de Arte Contemporáneo y el Museo de Arte de Lima, en el contexto de ferias y exposiciones; también los espacios culturales privados como las salas del Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Miró Quesada Garland y Raúl Porras Barrenechea (de Miraflores) y la del Centro Cultural de España. El circuito comercial consta de galerías y tiendas de venta de objetos de decoración y arte, y espacio de “consultoría de arte”. En este caso, visité solo galerías: Frances Wu, 80m2–Livia Benavides, Revolver, Lucía de la Puente y Forum. Finalmente está el circuito independiente, que se ha convertido en un espacio bastante activo en los últimos años y está impulsado tanto por agentes individuales cuanto por grupos o colectivos de artistas interesados en la investigación y con una agenda independiente de los espacios comerciales. Los espacios visitados fueron Bisagra³⁴, unespacio³⁵, Abli³⁶, Apuff³⁷, La Polaca³⁸, taller Santa Rosa³⁹ y Socorro polivalente⁴⁰. Los espacios virtuales son generalmente plataformas web (Páginas Web, Facebook, Instagram) como Water espacio crítico⁴¹ que no necesariamente tienen una sala física –o únicamente en ocasiones–y que brindan la posibilidad de crear, mostrar y socializar proyectos de arte.

³⁴ <https://www.facebook.com/bisagralima/info>

Bisagra es un nuevo espacio en Pueblo Libre, orientado a la experimentación, difusión y educación en torno al arte contemporáneo. Es un proyecto de Iosu Aramburu, Miguel López, Christian Luza, Maria José Murillo, Eliana Otta, Andrés Pereira Paz, Florencia Portocarrero, Kenji Quispe y Juan Diego Tobalina. Fundado en abril del 2014.

³⁵ <https://www.facebook.com/salaunespacio/?fref=ts>

unespacio es una plataforma interdisciplinaria para experimentación y reflexión sobre el arte contemporáneo en Lima (Perú).

³⁶ Abli: <https://www.facebook.com/Artebienalenlima/?fref=ts>

³⁷ Apuff: <https://www.facebook.com/groups/414899908607886/?fref=ts>

³⁸ <https://www.facebook.com/lapolacabarranco/?fref=ts>

La Polaca es una plataforma virtual autogestionada e interdisciplinaria, orientada a la creación, el intercambio y la exhibición de materiales e ideas. Su objetivo principal es promover proyectos vinculados al arte y a las ideas, ya sean nuevos y/o experimentales.

³⁹ <https://www.facebook.com/tallerstarosa/?fref=ts>,
<https://tallersantarosaplataformacultural.wordpress.com/>

Es una plataforma que se abre como espacio para generar vínculos y diálogo entre artistas y la comunidad, ya que les interesa las relaciones creadas mediante el arte y con el arte mismo. Se desarrollan exposiciones colectivas, procesos de experimentación, presentaciones de portafolios y proyectos culturales. Está dirigido por las artistas visuales Gabriella Flores y Giannine Tabja.

⁴⁰ Socorro polivalente: <https://www.facebook.com/socorropolivalente/?fref=ts>

⁴¹ Wáter espacio crítico. <https://www.facebook.com/Water-espaciocr%C3%ADtico-455007464587965/?fref=ts>.

2.1.2 Los sujetos participantes en la investigación

Se trabajó únicamente con artistas y no con el público de espectadores, ya que el interés radicó en comprender las prácticas significativas de una comunidad de artistas, mas no si su obra es comprensible, se considera buena o cuánto de ello entiende o decodifica el público.

En la siguiente tabla, se muestran de modo resumido los dos niveles en los que se trabajó la investigación.

Tabla 2.1
Los sujetos participantes en la investigación

Ini	Nivel Inicial: Investigación amplia	Observación de imagen y su modo no convencional de representar el espacio	Obra de 33 artistas locales y extranjeros durante cuatro años ⁴²
	Investigación amplia	Segundo nivel: Investigación amplia con entrevista	Revisión de obra desde varios años, revisión de textos curatoriales, entrevista
		Investigación a profundidad	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Quién es el artista? • ¿Cómo son las imágenes? • ¿Qué problema abordan? • ¿Cómo están hechas las imágenes?

Un nivel inicial (A) comprende la observación únicamente de obra: la selección de imágenes está guiada por su modo no convencional de representación del espacio y está conformada por treinta y tres casos de artistas locales y extranjeros vistos en distintos eventos de arte en un lapso de cuatro años. Un siguiente nivel (B) se divide a su vez en dos. El primero (1B) abarca la revisión de obra de modo más amplio

⁴² Rene Gabri + Ayreen Anastas, Hera Buyuktasciyan, Aikaterini Gegisian, Haand Haake, Maja Bajevic, Charles Lim Yi Yong, Gladys Alvarado, Raymond Chaves, Alejandro Jaime, Nancy La Rosa, Eduardo Hirose, Elena Damiani, Gilda Mantilla + Raymond Chaves, Nicolás Lamas, Baraya, Francys Alys, Gian Carlo Scaglia, Andrea Cánepa, Eliana Otta, Rosa Barba, Pierre Stockholm, Fernando Prieto, Gómez y García, Rita Ponce de León, Carolina Cardich, Luz María Bedoya, Lorena Noblecilla, Esterio Segura, Ana Teresa Barbosa, Alejandro León Cannock, Hector Mata, Rosanna Artacho.

(transversal a algunos años), la revisión de textos curatoriales y una entrevista para un grupo de ocho artistas locales, el segundo (2B) es un subgrupo del anterior, con el cual se desarrolla lo que he denominado “investigación a profundidad”.

Como se puede observar en la tabla, los sujetos participantes en la investigación fueron seleccionados a partir de un momento previo y de un grupo bastante más amplio, cuya selección respondió al interés por prácticas de significación con la imagen, en cuanto al modo de abordar el tema de lugar. Respecto al tema, los artistas tienen posturas y lecturas críticas ante la naturalización e invisibilización de los modos hegemónicos de constitución de lugar y los usos que de esto se desligan. En cuanto a los modos de trabajar la imagen, ellos reúsan y reeditan imágenes, creando nuevas versiones de las anteriores; también, reúnen imágenes con objetos que provienen de distintos modos de representación y regímenes de valor.

Aquellos tres artistas con los cuales se llevó a cabo la investigación a profundidad desarrollan sus prácticas significantes por medio de distintas actividades y en diferentes ámbitos. Si bien son individuos comprometidos con una práctica “artística”, ello no impide el interés y la incorporación de contextos varios. Interesó, por ello, pensar al sujeto como conector de contextos y diseñador de sus identidades múltiples (Bhabha, 2002) (Groys, 2014). A continuación, se detallan algunas actividades que desarrollan los sujetos desde las posiciones variables que ocupan en distintos contextos sociales.

- Alejandro Jaime es un pintor graduado en la década del 2000. Trabaja la mayoría de sus proyectos con la materialidad de la pintura y el dibujo, aunque también plantea propuestas a partir de la instalación. Desde sus inicios, su producción ha estado ligada a una práctica de experimentación directa, física, de espacios no ciudadanos en oposición a los ciudadanos. Viaja y recorre los nevados en la cordillera Blanca, la frontera peruano-chilena, la frontera peruano-ecuatoriana, la frontera mexicano-estadounidense, huacas o yacimientos mineros en distintas partes del Perú. Sus viajes son de investigación y su premisa es conocer desde la propia presencia, el recorrido y las relaciones con los habitantes. Alejandro es profesor de artes en la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y, actualmente, cursa la maestría en Historia del Arte y Curaduría de la misma universidad.
- Nancy La Rosa es grabadora, también de la década del 2000. Trabaja el tema de representación de territorio investigando las tecnologías de representación

modernas y contemporáneas. Sus preguntas de investigación surgen de experiencias cotidianas y de referentes materiales simples a partir de la propia relación que plantea con los espacios físicos y las ideas que investiga. Nancy también viaja para experimentar tanto con las materialidades de las locaciones geográficas cuanto con los pobladores y animales. Es también profesora en la Facultad de Arte y Diseño en la PUCP y, actualmente, cursa la maestría en Antropología Visual.

- Sandra Gamarra es pintora de la generación de 1990. Su propuesta plantea el respeto y la utilización de la práctica tradicional y clásica de la pintura de caballete aplicada a temáticas y montajes que escapan y cuestionan las formas clásicas. Sandra discute desde propuestas que transgreden los cánones propios de la pintura del retrato, el paisaje o el bodegón, temas de debate actual. En el 2002, creó el proyecto virtual LiMac⁴³ (Museo de Arte Contemporáneo de Lima) años antes de que el Mac existiera, a través del cual buscaba que los visitantes tuvieran una oportunidad de conocer más de arte que circula en el mundo y de los proyectos que afectan el modo en que comprendemos o juzgamos el arte. Vive y estudió en el extranjero desde la década del 2000, sin por ello, dejar de anclar su interés por las problemáticas locales. Realizó estudios en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (España) entre los años 2001 y 2003.

2.2 Enfoque metodológico

El interés de esta investigación se centra en las prácticas a partir de las cuales el arte contemporáneo limeño, en tanto agente de producción cultural, constituye desde sus imágenes la frontera. Por ello, se observará **el cómo**, investigando las partes involucradas de modo relacional en dicha práctica: la imagen de frontera, el artista y sus prácticas. La investigación no se circunscribe únicamente al análisis del artefacto ni de la imagen, sino que la asume desde una aproximación relacional, ligada a un sujeto, a un contexto y al problema específico que aborda (*Art matrix theory*. Gell, 1998). Se propuso al respecto:

⁴³ <http://li-mac.org/es/>

LiMac no quiere ser un museo diferente, simplemente quiere ser reconocido como tal. Al imaginar LiMac uno debe concebir un museo como cualquier otro. Sus características son las mismas: posee una imagen que lo representa, una colección, un catálogo, una página web. No es, pues, una suerte de museo ideal. Alejado de lo que se denomina “museo imaginario” o “museo personal”, este museo quiere ser el reflejo de lo que sería un museo de arte contemporáneo en Lima, con todas sus pretensiones y defectos.

- Investigar y recoger los pensamientos y procedimientos de productores, así como los pensamientos y acciones que la obra suscita (agencia de la imagen).
- Producir un diálogo y una retroalimentación con la información emergente de ambos ámbitos, la cual permita observar cómo, cuándo y dónde uno influye, modifica, choca con en el otro: cómo se negocia.

Se investigó, por un lado, cómo se hace la imagen (cómo se produce), tomando en consideración las particularidades: 1) del artista –la persona que enuncia-: cuáles son sus pensamientos, procedimientos e identidad en relación a sus memorias y los contextos con los que conecta su vida personal – estudios, intereses intelectuales y *hobbies*–; 2) la producción, como los materiales, el lugar y el tiempo, y 3) el uso de tecnologías. Por otro lado, se investigó qué genera o logra este modo particular de hacer imágenes, es decir, el tipo de frontera o la idea de frontera que la imagen propone.

En los acápites siguientes, se señala la estrategia metodológica.

2.2.1 Seguir la práctica y etnografía multisituada

Como se explicó, ante un amplio universo de imágenes que se presentaban desde las representaciones de arte contemporáneo, se escogió y siguió un tipo de representación en el que se evidenciaba “un modo de práctica”. El interés por un modo específico de práctica hace que la investigación no se circunscriba a un único lugar. Marcus denomina etnografía multisituada a la selección estratégica de más de un lugar para la observación participante (Marcus, 1995). Este método de investigación es parte de una crítica posmoderna hacia el trabajo de campo convencional (Clifford y Marcus, 1986) se basa en una relación entre identidad y movilidad, y asume las multiplicidades espaciales y la pluralidad del sujeto. Sobre la base de este planteamiento, si ya no se estudia a sujetos en sitios fijos, porque se busca estudiar sus prácticas y estas se dan o aparecen en lugares múltiples a los que los sujetos se desplazan, el objeto de investigación se define en directa relación con un sujeto que afecta y se afecta con los espacios múltiples, lo cual hace necesario “seguirlo”.

2.2.2 La imagen como modo de investigación

La imagen vista y experimentada es el detonador del interés por una práctica.

Seguidamente, el mapeo, como modo de investigación, es la herramienta utilizada como

recurso para generar un “corpus de información” no verbal que se constituye en un modo de archivar los momentos, hitos o casos del proceso, a modo de un cuaderno de campo que utiliza la imagen vista y refotografiada. Investigar con imágenes permite abordar temas o aspectos de algún tema que escapan a las explicaciones formuladas con las palabras (Pink, 2009); (Ardevol & Muntañola, 2004).

Se desarrolló y utilizó un mapa relacional de imágenes, una herramienta apropiada desde las prácticas de arte donde su uso es común. El interés estuvo en observar qué tipos de conocimiento y aprendizaje se hacían posibles con el uso de esta herramienta, en el cambio de posición ante el proceso de conocimiento que dicha herramienta permite, ya que no se recolecta datos (*collecting data*) y se observa comportamientos de modo distante (*detached*), sino que la dimensión participante de la observación se incrementa al llevar a cabo y experimentar con la investigación con imágenes, una técnica de investigación–representación que observo y recojo desde las prácticas que investigo en el trabajo de campo y que luego yo misma llevo a la práctica para conocer de la manera como los sujetos de la investigación conocen (*knowing in practice*).

En los mapas de imágenes –donde también se pueden incluir objetos o textos–es factible observar la actitud hacia la imagen: si el método es “usar” la imagen (instrumentalización) o “emerger desde la aproximación entre imágenes”. El segundo caso se encuentra ligado a conceptos como investigación desde la imagen de modo distinto a la ciencia, más allá de la función representativa mimética o de la pericia técnica. Se utilizó y diseñó un mapa relacional, el cual consistió en la recolección y ordenamiento de imágenes que conforman nuestro imaginario de la investigación, con la intención de visibilizar el proceso y las conexiones de conceptos, intenciones, personas y lugares que durante él se suscitan. Esta creación es hasta cierto punto colectiva, ya que es materializada por mí, pero se basa en los aportes de los artistas desde el trabajo de campo. Es desde las conexiones y afinidades reconocidas y señaladas por ellos que se visibiliza y posteriormente se reflexiona alrededor de los cruces, reconocimientos y relacionamientos en las prácticas, que constituyen comunidades de práctica (Wenger, 1998).

2.2.3 La etnografía sensorial

En las aproximaciones tanto a los productores y sus prácticas cuanto a las imágenes, se emplearon como guía los señalamientos e intereses de la etnografía sensorial (Pink,

2009), que requiere un posicionamiento y entendimiento por parte del investigador que pueda dar cuenta tanto de la percepción humana cuanto de las relaciones políticas y de poder de las cuales la investigación etnográfica es inextricable. La metodología que de ella se desliga se desarrolla con base en tres principios: el emplazamiento (mente, cuerpo y ambiente), los sentidos interconectados y el aprendizaje en la práctica. Ello se traduce en una reconsideración activa de los dos métodos básicos del estudio etnográfico: la observación participante y las entrevistas y en una reconsideración de cómo el etnógrafo conoce. La observación participante migra a observación multisensorial y utiliza métodos innovadores que asumen la intervención del investigador.

Se utilizó la técnica de la observación participante, con especial atención en las consecuencias del rol de participante, lo que permite y no permite. Asimismo, se asumió que este tipo de observación implica compartir situaciones cotidianas desde donde se observan y participa—que incluyen comprar, comer, ir a exposiciones, ver y comentar trabajos, imágenes propias y ajenas, etc.—. La entrevista directa también se replantea más allá de exclusivamente lo verbal, es decir, se recogen impresiones y datos de cada encuentro, concebido como un evento multisensorial, lo que permite incluir y compartir con los sujetos sensaciones y recuerdos. El conocimiento de cómo “hacen y conocen” los otros es posible a través de una participación activa del investigador en la práctica. Ello implica no solo la imitación sino también el conocimiento incorporado y una conciencia de cómo se está involucrando en dicha participación.

2.3 Diseño de herramientas

Para responder a las preguntas de investigación, se emplearon las herramientas clásicas de investigación y se diseñaron dos herramientas específicas.

Las herramientas clásicas utilizan la observación participante, considerado el *locus* del conocimiento etnográfico; sin embargo, dado el interés por la etnografía sensorial, es preciso señalar consideraciones en torno a cómo se observó. Las aproximaciones clásicas a la observación participante están enfocadas en comprender sistemas de valores sociales y culturales, y formas de organización entre otros, pero limitadas por su falta de atención a aspectos experienciales (Pink, 2009). Las aproximaciones fenomenológicas proponen y permiten comprender la experiencia como multisensorial y como tal ni dominada por ni reductible a los modos visuales de

conocimiento⁴⁴. Así, al estar en los espacios con los actores y ante los objetos, se recogió información de modo sensorial, activo, afectivo (en el sentido de afectación). Plantear la observación participante de esta manera se relaciona directamente con el conocimiento resultante, ya que el investigador participa activamente de la experiencia de conocimiento con sus percepciones, sensaciones y memoria. Esta postura implica asimismo un movimiento desde la apreciación y valoración de aspectos evidentes hacia la inclusión de los tácitos y no verbalizados.

2.3.1. Observación de documentos

La revisión de documentos en la forma de publicaciones en diarios, blogs, catálogos de obra o libros, tanto en soportes físicos como virtuales, es una parte complementaria del proceso de observación en profundidad con imágenes. Permite contrastar lo que los sujetos dicen que hacen con lo que dicen por escrito o lo que dicen otros actores. La revisión de los documentos parte de la premisa de Ian Hodder (1994), de que todo texto escrito es un artefacto y está sujeto a interpretación. Por ello, se considera lo que se dice en estos y su lugar de emisión, asumiendo el significado siempre dentro de un contexto histórico y que los textos son siempre escritos para lograr un fin.

2.3.2 Visitas a espacios de exhibición

En líneas anteriores, se explicitaron los espacios de exhibición; también, se señaló que estos se vuelven relevantes para la investigación toda vez que los momentos de producción, circulación y consumo son aquellos en los que el objeto de arte debe ser estudiado. Los espacios de exhibición son uno de los lugares donde el arte circula y se consume y donde el espectador —y en este caso el investigador— participa de la producción de significado. Esta participación permite llevar a cabo un ejercicio reflexivo acerca de las conductas de visualidad propias y también sobre el grado de participación que se acciona a partir de la observación.

2.3.3 Entrevistas en profundidad

Con cada uno de los tres artistas invitados a participar se realizaron entrevistas no estructuradas y a profundidad desde una perspectiva de observación participante

⁴⁴ Para Pink, esta aproximación fenomenológica es, en algunas formas, cercana a la auto etnografía, un método que permite al etnógrafo utilizar sus propias experiencias como vía a través de la cual producir conocimiento académico (2009, p. 64).

sensorial. Los encuentros se produjeron en distintos lugares, momentos y contextos; también, inclusive a través de plataformas digitales para conversación (como MSN o WUP) durante la investigación. El formato no estructurado permite que los sujetos de investigación compartan sus perspectivas libremente y que la conversación se enfoque en distintos puntos de interés cada vez. Una de las herramientas usadas en conjunto con las entrevistas es el *photo elicitation* o estimulación mediante imágenes. Muy a menudo, se revisa el portafolio de los artistas y/o la obra de otros artistas, las conversaciones no se dan en abstracto; más bien, se anclan en objetos, imágenes o situaciones vividas y los comentarios surgen ante las imágenes y sus materialidades.

A continuación, se presentan las herramientas diseñadas específicamente para esta investigación. Ambas utilizan información recabada mediante la observación de imágenes, la observación de documentos, las visitas a espacios de exhibición y las entrevistas, que reúnen generando cruces y relaciones.

2.3.4 Observación a profundidad de obras

Para efectuarla, se abordaron tres aspectos: la materialidad de la imagen, la agencia de la imagen y la producción de la imagen y sus aspectos tecnológicos.

Adicionalmente, la observación de la imagen se hizo considerando tres categorías de análisis, definidas como: a) presentación del artista, b) descripción de las imágenes, y c) el problema de frontera. A continuación, se desarrolla cada una:

- a) La presentación del artista se hace a partir de entrevistas no estructuradas a través de las cuales se conocen los intereses del artista y se reconocen los míos. Pensar la imagen desde su producción permite referirse a cómo se constituye cada imagen desde el sujeto que la produce: el artista y su tipo de emplazamiento en el espacio, su lugar ideológico de enunciación –intereses políticos y sociales–, las memorias e historias personales y familiares.
- b) La imagen se observa desde su materialidad en tanto es un artefacto y desde su tecnología de representación y la de montaje. La imagen en tanto representación no es analizada semióticamente ni únicamente desde la visualidad, sino desde una perspectiva ampliada que involucra lo que el artista dice de su imagen, lo que dice de las experiencias alrededor de la imagen, los sentidos interconectados de quien la ve, la memoria y la imaginación. Conscientes de que el foco de la investigación no es la agencia de la imagen y que no se estudia su recepción ni su circulación, dentro de esta descripción, se otorga un espacio a la agencia de la

imagen, pues ello permite observar y reconocer cómo está actuando la imagen en nosotros.

- c) El problema de frontera abordado en la imagen se sitúa en relación: a la locación geográfica específica a la que se refiere, cuando es posible, al interés que enuncia el artista y los textos que él lee con relación a esa frontera específica y a discusiones teóricas sobre la frontera.

Estos tres elementos, reunidos, permiten delinear la frontera para cada caso ya que los artistas en cuestión constituyen producciones particulares, al enfocarse en algunos ángulos del asunto de frontera.

2.3.5 Mapa relacional con imágenes como método de investigación y registro

Como ya se explicó en líneas anteriores, se investigaron las aproximaciones al tema de frontera empleando el mapa relacional, por ser una herramienta con una metodología similar a las tecnologías utilizadas por los artistas investigados. Registrar con este método me ofreció una suerte de archivo flexible para poder analizar visualmente las representaciones que me interesaban.

Se concibe el mapa relacional surgido a partir de la investigación como una compleja gran imagen que, sin embargo, permite captar en una sola mirada la presencia de discusiones en torno al tema de frontera en el arte local. Asimismo, una mirada más cercana permite develar particularidades y relaciones de afinidad temática o procedimental entre ciertos artistas y “pone a debatir” unas imágenes con otras. Esta metodología de investigación, de carácter visual, consiste en montar de modo relacional —como en un “periódico mural” o un *mood board*⁴⁵— grupos de imágenes. Es un recurso que permite reconsideraciones y correcciones en el planteamiento de relaciones entre las partes, así como la cercanía o vecindad de unas con otras, lo cual no responde a una línea temporal que da fe de cuándo fueron expuestas las imágenes, sino más bien de cuándo, cómo y mediante quién fueron apareciendo para mí durante la investigación.

⁴⁵ Un *mood board* es una colección de imágenes que definirían perfectamente un proyecto, producto o marca. Tiene que ver con los colores, la tipografía, el tipo de imagen, la esencia... Incluye todo lo que queremos que aparezca de alguna manera en la imagen. Toda esta inspiración la encontraremos en todas partes. En nuestro día a día, en la calle, en un libro, en Pinterest, en la comida, en las tiendas, en fotos. Todo lo que nos rodea es posible que nos inspire. Habrá que buscar todo lo que se quiera que aparezca en cada proyecto. Hay diferentes tipos de *mood boards*, pero todos con un mismo fin: la recopilación de un concepto. Adaptado de <http://threefeelings.com/el-proceso-de-diseno-el-moodboard/>

CAPÍTULO III IMÁGENES DE LUGARES

3. Primera aproximación – El lugar representado y la mirada

La tarea de representar el mundo ha sido emprendida durante la historia por sujetos que desde distintas culturas y discursos, crean imágenes. En lo que a la representación del espacio se refiere, el arte y las ciencias humanas occidentales —la geografía, la arqueología, la arquitectura, entre otras— han desarrollado y utilizado tecnologías de representación —como la pintura, el dibujo, la fotografía o la cartografía— para generar imágenes del mundo. Así pues, “hay distintas maneras de ver el mundo, y la tarea vital y crítica es reconocer los efectos sociales de estas diferentes visiones” (Rose, 2007, p. 5) pero también re insertar dichas visiones o imágenes en “el marco discursivo y de acción que define los usos lecturas y apropiaciones posibles de una imagen” (Cánepa, 2013, p. 185). Religar estas “creaciones” con los actos de representación de los que surgen y que implican la voluntad, la acción y la participación humanas que, a su vez, están sujetos a intereses, políticas y poéticas específicas de cada tiempo y espacio. Este modo de entender la representación como un artificio humano inserto en relaciones de poder, una mediación que suple al referente y, al hacerlo, delinea y constituye al referente, pero también el modo de ver del espectador, es el gran aporte de la crítica cultural y de la crítica de la representación: “las imágenes no simplemente reflejan la realidad, sino que son constitutivas de ésta en el sentido que moldean la mirada, construyen el sujeto que mira y se realizan según cánones estéticos o de verdad legitimados socialmente” (Cánepa, 2013, p. 187). Para el tema de frontera que interesa a esta investigación, es además necesario decir que las representaciones son mediaciones mediante las cuales se crean y establecen sentidos —algunos particulares y otros compartidos— para los lugares, sentidos que los sujetos incorporan y desde los cuales actúan.

Este capítulo presenta el contexto de investigación. Revisa una selección de obras de arte contemporáneo desde la cual es factible observar el lugar representado y encarnado mediante imágenes visuales y materialidades diversas. Esta revisión inicial me permitió vislumbrar unas formas particulares de producción de lugar y más adelante

cuestionarme sobre las prácticas subyacentes a dichas formas. La selección de estas obras no es resultado de un criterio de búsqueda de imágenes de frontera, más bien se conformó a partir de la reunión intuitiva y sensorial de aquellas imágenes desde las cuales pude reconocer que la representación de lugar estaba siendo abordado y repensado. Su “lectura” no fue instantánea, no pude descifrarlas automáticamente, no pude comprender inmediatamente que aquello que me llamaba la atención era una propuesta de representación y constitución del lugar (o de frontera) diferente; ni mucho menos ahondar en las implicancias que ello permitía. Lo que sí pude percibir fue que eran imágenes inquietantes que me mostraban su “ser construido” y que, desde este ser poco convencionales, presentaban suficientes rasgos reconocibles para evocar temas de frontera y territorio. Y digo suficientes, ya que junto con estos rasgos reconocibles también percibía otros que me invitaban a dudar y a ensayar significados.

Como señalé, la incomodidad ante estas imágenes es el detonador de mi interés, puesto que los significados no son explícitos o fácilmente deducibles. Descubrir que la representación ha incorporado y también segregado, observar la duda, las fallas, las distancias o incongruencias en el uso del sistema de representación del espacio en el que fui educada desde la geografía o el arte, me lleva a preguntarme que imágenes y que ideas han disciplinado mi mirada y mis prácticas de percibir, imaginar y experimentar el mundo. Me lleva también, en un segundo momento de la investigación a trasladar las mismas preguntas al sujeto que produce las representaciones.

Este capítulo revisa el lugar representado con el fin de reflexionar sobre:

1. La conducta del espectador, del que mira o experimenta la imagen. El tipo de mirada o experimentación implicada en la generación de sentido en nuestras mentes durante la percepción y la interpretación de la imagen para reconocer cuáles son las memorias y las sensaciones que se accionan.
2. La manera en que se representan los lugares, las tecnologías. No es el objetivo de esta investigación discutir si las imágenes en cuestión son un registro fiel o técnicamente adecuado de la frontera a la que se refieren, sino reflexionar sobre los modos de representación —establecidos desde ciertos lenguajes y ciertas estructuras de poder— y los sentidos que sugieren observando cuestiones como cuánto se alejan de los modos tradicionales, qué rasgos formales son mantenidos o transgredidos, y qué sentidos particulares y qué sentidos compartidos de frontera están en juego.
3. el sentido de lugar que surge en mí desde esta primera aproximación.

3.1 La conducta del espectador: “Poder observar”

La selección y organización de grupos de imágenes es un modo de investigación que tomo prestado desde las prácticas del arte y utilizo para dar inicio a este trabajo etnográfico. Escojo este método puesto que funciona como una herramienta que me permite observar las imágenes, observar mi conducta, y delimitar el campo. Antes de referirme a lo que observé, quisiera comentar sobre este “poder observar” que se asume como simple y natural y, sin embargo, no lo es, pues aquello que uno observa, cómo lo observa y lo que piensa a partir de lo observado es un comportamiento social. Desarrollar esta distancia y conciencia es para S.Pink una de las tareas del etnógrafo quien debe:

“desarrollar una conciencia de cómo se involucra no sólo en participar en prácticas de otro, sino también en anticipar su participación en la constitución de los lugares e identificar en los puntos de intervención su propia intencionalidad y subjetividad.” (Pink, 2009, p. 43)

Desde la teoría de la cultura visual, G. Rose, se refiere a la mirada como practica social (*practices of looking*) y recomienda “poner atención no solo en cómo se ven las imágenes sino a cómo las miramos” (Rose, 2007, p. 7). Señala que las imágenes están arraigadas en una cultura visual más amplia desde la cual el sujeto lleva a cabo la interpretación de la imagen y, por tanto, su efecto es social, está sujeto a formas culturales de verla y a un discurso. Por un lado “las audiencias particulares de una imagen traen consigo sus propias interpretaciones para constituir su significado y efecto” (Rose, 2007, p. 11) y la autora cita las investigaciones de John Berger en *Ways of seeing* para referir que “nunca miramos solo una cosa; [sino que] siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” (Berger, 1972, p. 9, en Rose). Por otro lado, las imágenes que vemos están emplazadas en locaciones y en contextos sociales particulares. Ambos median su impacto desde sus economías y sus disciplinamientos. Rose establece tres *sites*⁴⁶ o sitios en la producción de sentido para una imagen: 1) el sitio de producción de la obra; 2) el sitio de la obra en sí misma (*the site of the image itself*); y 3) el sitio donde esta es vista o lugar de consumo. Debido a la complejidad inherente a la constitución de sentido a partir de la imagen, para acceder a su sentido, no es suficiente participar de

⁴⁶ Se ha traducido *site* como “sitio”, puesto que sería confuso traducirlo como lugar, dado que la investigación se ocupa de lugares y, por lo tanto, ya utiliza este término. Sin embargo, es importante señalar que con la palabra *site* se hace referencia a una locación en el tiempo y en el espacio.

alguno de los sitios; es preciso observar la imagen asumiendo una postura crítica, que se logra al considerar los distintos sitios. Además, si tomamos en cuenta las teorías de lugar de los geógrafos culturalistas, quienes establecen que el sentido de lugar surge de la relación entre: la materialidad del espacio, las prácticas sociales y los significados del espacio, los tres sitios que señala Rose (el sitio de producción de la obra, el sitio de la obra en sí misma y el sitio donde esta es vista) podrían ser observados con relación a la materialidad, los sujetos y los lugares.

A continuación ofreceré una primera aproximación al sentido de las imágenes de frontera que resulta de la relación entre la imagen en su lugar de consumo y mi percepción de investigadora/artista donde observaré mi mirada y sus disciplinamientos. Soy consciente, sin embargo, de que esta primera aproximación es parcial y es, quizás, la más frecuente y superficial, y por ello, es la primera, mas no la única.

3.1.1 Mi Mirada: mirar y representar en “un cuaderno de campo abierto”

Mi mirada es el instrumento con el cual se establecen algunos supuestos sobre las imágenes, es decir, mediante el cual conozco, por ello a continuación (figura 3.1) señalo posibles actores que entran en contacto con la producción de sentido de la imagen en su lugar de exhibición y sitúo mi lugar, como investigador.

Figura 3.1
Sitios establecidos por G. Rose



Las imágenes con las que doy inicio a la investigación son parte de un archivo preliminar, resultado de una práctica personal que he ido desarrollando e implementando con los años. Un sistema de estudio y análisis que consiste en

fotografiar la obra de otros que despierta en mí una mezcla de interés, cuestionamiento y empatía; luego revisar lo fotografiado buscando encontrar y definir aquello que me atrae, para finalmente generar conjuntos de imágenes. Estos conjuntos se organizan bajo criterios similares a los del campo semántico: un conjunto de palabras o elementos significantes con significados relacionados, dado que comparten un núcleo de significación o rasgo semántico común y se diferencian por otros rasgos semánticos que los distinguen y distancian.

Pienso en tal sistema de estudio como “un cuaderno de campo flexible y abierto (sin límites)”, un modo no estático de representar y archivar, que permite reorganizar o ampliar la información fácilmente. Fotografiar la obra de otros, como *modus operandi*, fue el punto de inicio que fui extendiendo durante el proceso de investigación de campo, pues me seguía resultando útil. Recabadas las imágenes, decidí realizar entrevistas a sus autores. Las referencias que surgieron durante estas y la revisión de archivos de texto o de imagen en Internet me permitieron continuar complejizando el ordenamiento inicial de conjuntos de imágenes e incluir otros actores y sus imágenes. En esta amplia selección y ordenamiento de la dimensión material y representacional de la imagen, pude observar la propia acción de observar y también características comunes en cuanto a las tecnologías de representación del lugar. Ardevol señala que la mirada es educada socialmente desde prácticas específicas: “La forma en que miramos depende, en buena medida, de lo que hemos aprendido a buscar o de lo que esperamos encontrar. Al mirar una imagen, miramos una forma de mirar y nuestra relación con la mirada”. Y añade: “toda visión implica una perspectiva anclada en una comunidad de prácticas” (Ardevol & Muntañola, 2004, pág. 18).

La acción de mirar, fotografiar y representar en un cuaderno de campo ilimitado, es una forma por medio de la cual analizo lo que mi mirada ve, es decir, aquello que estoy en la capacidad de ver desde mis aprendizajes sociales. Revisar este archivo fotográfico me permite encontrar patrones que se repiten, descubrir dónde y por qué se detiene mi mirada en relación a una cultura visual más amplia en donde está arraigada la conducta visual. El ejercicio de mirar, implica que se acciona una labor de decodificación que utiliza la interpretación de signos para re-contextualizar aquello representado, esta interpretación de signos esta mediada por discursos y aprendizajes que intentaré hacer conscientes para mi intervención en este trabajo.

Mi mirada, opera desde dos entrecruzamientos: el disciplinar (arte-antropología) y el temporal (moderno-contemporáneo). Es un intermedio entre mi práctica del arte y

de la antropología visual, dos sistemas culturales que no siempre buscan lo mismo o de la misma manera. Por la generación a la que pertenezco y la tradición de arte en la que he sido formada durante la década de 1990 en la facultad de artes de la PUCP, mi mirada del objeto de arte, sus temas y métodos se confrontan con las propuestas posmodernas donde “la relación moderna entre ver y saber se ha quebrado” (Rose, 2007, p. 4) y donde el arte no es más un espacio de goce estético o trascendental. La reunión de las perspectivas disciplinares del arte y antropología amplía mi cultura visual y la hibrida permitiéndome ampliar el análisis iconológico de la imagen que “se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma” (Panofsky, 1972)⁴⁷ desde una aproximación antropológica que se propone “desintegrar al arte” como sistema operativo y estudiarlo de modo similar a la religión o a la política, recolocándolo como una más de “las formas en las que se presenta la experiencia humana a la mente socializada” (Gell, 1999)

Toda mirada, incluida la del arte, va configurando un conocimiento sobre el mundo que ve, dirigida desde discursos que son culturales. En las culturas occidentales, la era moderna, a partir del siglo XVIII, estuvo marcada por el positivismo lógico y la valorización de la ciencia la cual produjo un conocimiento del mundo visualizándolo y haciéndolo visible, es decir, traduciéndolo en imágenes. Al priorizar lo visual, se “estableció una conexión normalizada entre el ver y el saber” (Rose, 2007, p. 3), y también se generó una independencia artificial entre la vista y los demás sentidos, que tiene poco de relación con la experiencia y la percepción del mundo (Ingold, 2011). El pensamiento crítico contemporáneo hace hincapié en señalar que presentar las imágenes como realidades y no como mediaciones ocasiona que el carácter artificial de la comunicación humana se naturalice, cuando es precisamente “este conocimiento social implícito y explícito, lo que hace posible nuestra valoración, interpretación y reconocimiento”. Sobre este conocimiento social, Ardevol & Muntañola observan dos constantes contrapuestas: si bien en la actualidad existe un avance tecnológico que ha hecho posible ir reemplazando los medios de representación tradicionales por los digitales —tecnologías más precisas y aparentemente más verdaderas— se han mantenido los modos de representación establecidos por la pintura (encuadre, punto de vista, perspectiva); mientras que en el contexto del arte los artistas utilizan la mirada de modos distintos a los convencionales, develando su artificialidad. Dado que “cada

⁴⁷ Estudios sobre iconología. Panofsky 1972

imagen corporaliza una forma de mirar” (Ardevol & Muntañola, 2004, pág. 18) y es índice de cómo está siendo mirando el mundo revisaremos a continuación la imagen de lugar de un grupo de artistas para enfocarnos en las características de esta mirada “no convencional”.

3.2 La manera en que representan los lugares un grupo de artistas

Tomando como punto de partida la observación de la imagen en su lugar de exhibición, señalaré cuestiones comunes a ellas desde dos aspectos: la forma de exhibición y la forma de representación.

El lugar donde me encuentro con la imagen y desde donde la selecciono es la sala de exhibición (comercial o cultural), el espacio privilegiado que la institución del arte continúa utilizando para enmarcar sus objetos. Es preciso señalar que en la década de 1960 y en adelante los artistas de vanguardia cuestionaron y transgredieron “la caja blanca” y sus convenciones “exhibitivas”, buscando develar que en la experiencia del objeto de arte hay un ejercicio de interpretación, que, aunque implícito y normalizado, es cultural. Bolaños explica que el museo ha necesitado negociar con las exigencias de la forma contemporánea de ver y exhibir, iniciada con los hallazgos de las vanguardias:

En los últimos veinte años, el museo ha tenido que hacer frente a las exigencias intelectuales planteadas por las formas de vida contemporáneas y por las prácticas cultas propias de las sociedades post industriales. Una de las más interesantes ha sido la referida a la manera misma de concebir la presentación de objetos y obras de arte [...] no son naturales ni ingenuos. Constituyen un ejercicio de interpretación que encierra significados de naturaleza muy diversa: son decisiones morales, intelectuales y estéticas que proponen al visitante un discurso determinado; suponen un modo de ordenar el conocimiento y de inscribirlo en un contexto mental y cultural que depende de la elección de los objetos, del modo de colocarlos, de la decoración que los acompaña y de todo el conjunto de operaciones al que eventualmente se les somete (Bolaños, 2012).

La forma de exhibición del conjunto de imágenes seleccionadas presenta rasgos en común en lo que denominaré “una tecnología de presentación en el espacio expositivo”. Del total de artistas cuyas imágenes observé, la tecnología de presentación utilizada por la gran mayoría es la instalación de varios objetos, de forma ordenada, seriada o desordenada, y el soporte es el espacio de exhibición. Las imágenes y montajes que observé utilizan espacios institucionales cerrados, es decir, aparecen dentro de recintos arquitectónicos y en el contexto de exhibiciones, ferias o bienales que

son parte de los circuitos de movimiento del mundo del arte⁴⁸. Estas instalaciones de objetos tienen como método la generación de agrupamientos de distintos tipos de textos, objetos e imágenes y como finalidad hacer emerger el sentido. Por ejemplo, en la figura 3.2 es factible ver como el montaje reúne imágenes fotográficas en serie, texto y diagrama. Y en la figura 3.3 el montaje del artista mexicano Esterio Segura reúne una escultura que representa al personaje de Pinocchio con una ruma de libros de arte.

Figura 3.2

Reunión de fotografías, texto y diagrama Sanja Ivekovic en ArtBo (2013)



Imagen: rocío Gómez

Figura 3.3

Esterio Segura. MOLA (2015)

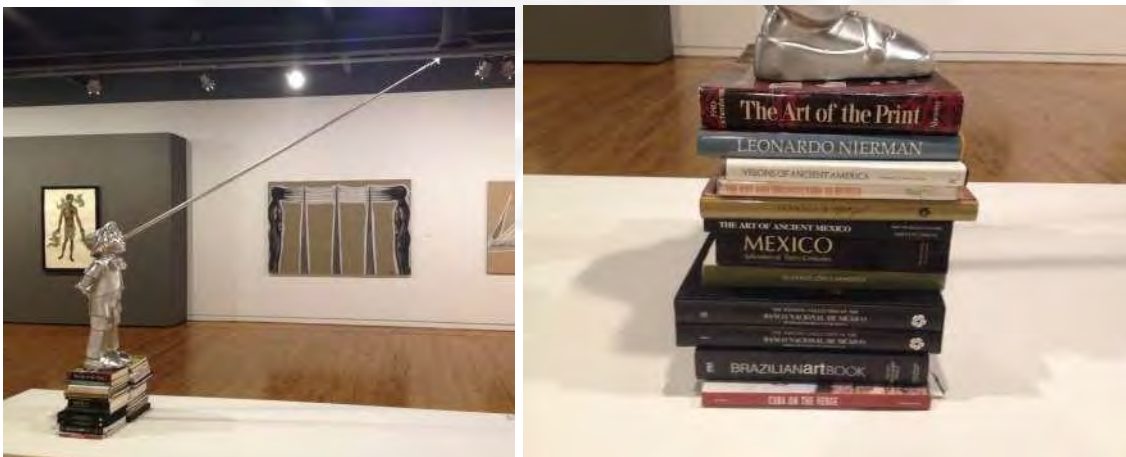


Imagen: Rocío Gómez

Seguidamente revisare como utilizar la reunión y organización de elementos en un espacio –para formar constelaciones, collages o series que utilizan textos, objetos e

⁴⁸ VER anexo 4.6: *Instituciones relacionadas con los artistas o con sus obras.*

imágenes; ya sea alguno de ellos o combinaciones entre ellos—, permite señalar la selección y la edición como una tecnología visual y como una práctica para producir conocimiento y para producir arte.

El modo de exhibir el objeto de arte o someterlo a determinadas operaciones, puede ser considerado como una tecnología visual si como define Mirzoeff esta es “cualquier forma de aparato diseñado, ya sea para ser mirado o para mejorar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión e Internet” (Mirzoeff, 1999, p. 19). Además es necesario tener en cuenta que las tecnologías, en tanto aparatos o *devices* “según los usos sociales que se les dan, están al servicio de la creación de objetos (fotos, pinturas, videos) coherente con las lógicas de producción, circulación y consumo del sistema en el que funcionan” (Rose, 2007, p. 2). Así, para los teóricos del arte contemporáneo, al surgimiento y utilización de estos métodos de montaje tiene la intención de que las partes interactúen como “obra relacional” (Didi-Huberman, 2007) u “obra enjambre” (Medina, 2015) y que desde el relacionamiento emerjan el sentido y produzcan conocimiento. Al respecto, el crítico contemporáneo Hans Ulrich señala la conexión entre organizar y pensar:

hacer una colección es encontrar, adquirir, organizar y almacenar artículos, ya sea en una habitación, una casa, una biblioteca, un museo o un almacén. También es, inevitablemente, una forma de pensar sobre el mundo - las conexiones y principios que producen una colección contienen suposiciones, juxtaposiciones, hallazgos, y asociaciones y posibilidades experimentales. Se podría decir que la acción de hacer una colección, es un método para producir conocimiento. (Ulrich Obrist, 2014, p. 39).

Líneas antes, referí que el conjunto de operaciones al que se somete a los objetos para su presentación no es natural, sino que denota una serie de decisiones y ediciones desde las que se propone al espectador un discurso. Para Rose, las representaciones visuales “dependen de y producen inclusiones y exclusiones, y por ello un análisis crítico debe abordar ambas prácticas y sus significados y efectos culturales” (Rose, 2007, p. 12).

En lo referente a como está constituida la representación, el modo de exhibir un objeto y las operaciones a las cuales se le somete, es desde los ejercicios de Duchamp, una manera de señalar a ese objeto como *locus* del arte. Como señala Martha Buskirk (2003), en *The Cotigent Object of Contemporary Art*, en la actualidad, cualquier objeto podría ser utilizado para la representación que lleva a cabo el arte y nada sobre la

naturaleza del objeto de arte puede ser determinado por adelantado. Ante este nuevo estatus del objeto de arte, el antropólogo Alfred Gell (1998) propone la teoría relacional, en la que el objeto de arte es una función de la matriz social-relacional en la que el objeto se inserta. Así visto, un objeto no tiene una naturaleza intrínseca independiente del contexto relacional. Por su parte, Michel Podro (1991), explica que esta naturaleza relacional es factible y funcional dado que el espectador tiene la capacidad de activar un “ajuste” de percepción e interpretación a partir de la que otorga sentido al objeto con relación al espacio expositivo dentro del cual el objeto es colocado. Así, un objeto puede proveer un horizonte variado de experiencias, donde la experiencia estética es solo una: “hay otras maneras de representar las cosas que mostrando su apariencia, pero ésta es una de las maneras de hacerlo, y es un asunto de convención que así sea” (Podro, 1991). Asimismo, para que un objeto se convierta en lugar del arte o sea el arte, el espectador debe realizar una traducción o unos ajustes culturales con relación a las convenciones sociales: ajustes negativos que lo llevan a limitar sus cuestionamientos y aceptar las convenciones, y ajustes positivos que lo llevan a utilizar los objetos o imágenes propuestas para resolver el “asunto” o tema que el artista propone con los objetos, imágenes y palabras desde los cuales constituye la obra.

Como hemos podido observar en las imágenes presentadas las imágenes que llaman mi atención no son convencionales dado que rara vez son el resultado de tecnologías clásicas puras como la pintura, la fotografía o el grabado, y más bien suelen ser el resultado de tecnologías híbridas o modificadas – reuniones, superposiciones o seriaciones que utilizan apropiaciones o copias de obras de arte de otros, la apropiación y presentación de objetos utilitarios que pueden ser creados, comprados o encontrados. Observé la reunión de: 1) imágenes disimiles (figura 3.4); 2) objetos, textos e imágenes en un mismo soporte o “marco” (figura 3.5); y 3) hibridaciones, como pintura sobre otras pinturas, proyecciones de fotos sobre otras imágenes, videos a partir de la animación de imágenes fijas, entre otros.

Figura 3.4

Reunión de imagen impresa (offset) e imagen desde video proyección. Nancy La Rosa (2012). *Paralelos. Espacio A4 para mirar/ Espacio A4 para llevar (y circular)*

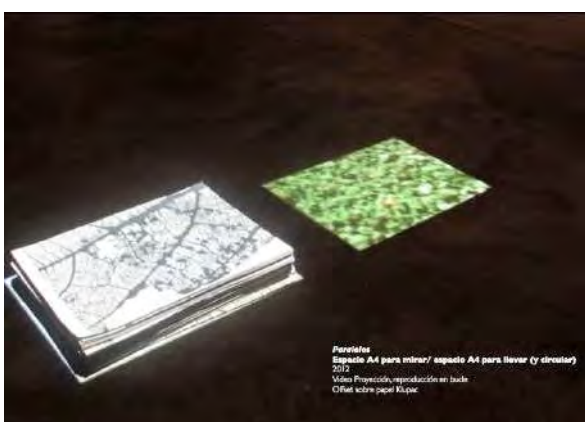


Imagen: <http://www.datosinsuficientes.net/>

Figura 3.5

Reunión de imagen impresa, imagen apropiada y objetos (espejos) Sandra Gamarra (2016). *Landscape in quotation marks*



Imagen: Rocío Gómez

Una explicación para los cambios que acabamos de revisar sería aquella que da Mirzoeff, quien desde sus investigaciones del giro visual ya existente y actuante en la vida cotidiana contemporánea, explica que el modo en que la imagen visual asume y se refiere a lo real cambia y se reacomoda en relación con la realidad externa. Por ello la imagen de hoy no es la misma que la de hace un siglo y el concepto de imagen del

mundo de la modernidad ya no resulta adecuado para analizar la situación tecnológica y globalizada del mundo hoy, que se caracteriza por una proliferación y circulación de imágenes que no se puede concentrar en una sola. Esto hace que los sujetos contemporáneos busquen formas distintas que les permitan expresar esta nueva realidad del mundo. Mirzoeff cita a Virilio⁴⁹ para explicar que esto sucede paulatinamente:

a medida que una determinada forma de representar la realidad va perdiendo terreno, otra va ocupando su lugar sin que la primera desaparezca [...] la lógica formal del *ancien regime* (1560-1820) dio paso en primer lugar a una lógica dialéctica de la imagen en la época moderna (1820-1975). Por su parte y durante los últimos veinte años, esta imagen dialéctica ha sido desafiada por la imagen paradójica o virtual (como se citó en Mirzoeff, 1999).

Nos hemos referido a la tecnología de representación y ahora nos referiremos al tema representado. Al respecto, se observó que si bien el universo total de obras escogidas hace algún tipo de referencia a asuntos de territorio, espacio y frontera⁵⁰, solamente un grupo de artistas abordó puntualmente el tema de frontera territorial⁵¹, tanto de espacios no ciudadanos (figura 3.6), cuanto de espacios ciudadanos (figura 3.7).

Figura 3.6

Espacios no ciudadanos. *The Green Line. Jerusalem*⁵² Alys, Francys (2004)

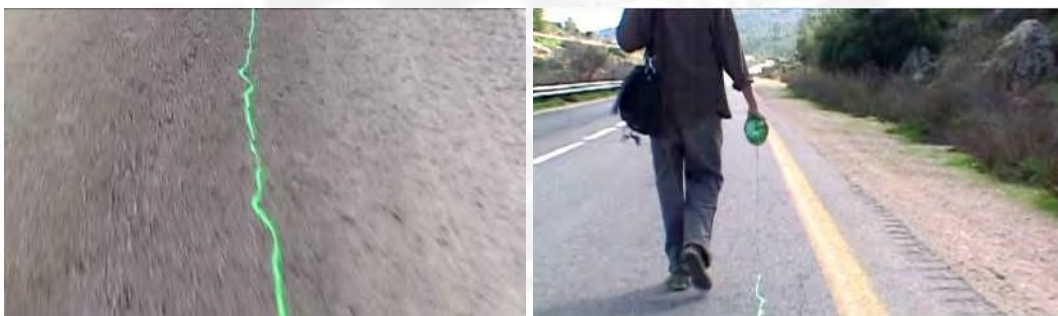


Imagen: <http://francisalys.com/the-green-line/>

⁴⁹ La referencia en Mirzoeff a esta cita es la siguiente: Virilio, Paul *The Vision Machine*. Indiana University Press: 1994, p.63.

⁵⁰ VER anexo 4.1: *Representaciones que abordan problemáticas de lugar en Lima y Perú*.

⁵¹ VER anexo 4.2: *Representaciones que abordan cuestiones de frontera territorial*: Alejandro Jaime, Héctor Mata, Francys Alys, Nancy LaRosa, Luz María Bedoya, Roberto Huarcaya, Esterio Segura, Francys Alys.

⁵² "En el verano de 1995 realicé una performance con una lata de pintura azul en la ciudad de São Paulo. El paseo fue entonces leído como un gesto poético. En junio de 2004, volví a realizar esa misma acción con una lata de filtración de pintura verde, trazando una línea que seguía la parte de la "Línea Verde" que atraviesa el municipio de Jerusalén. [...] Poco después, una documentación filmada de la caminata fue presentada a un número de personas a quienes invité a reaccionar espontáneamente a la acción."

Figura 3.7

Espacios ciudadanos o “cerrados”. *Señores de la Intemperie*. Otta, Eliana (2013)



Imagen: 80m2galeria.com

Otros abordaron cuestiones de fronteras representacionales y sus obras se situaban en los márgenes de lo que los cánones de la historia del arte, el “*ancien regime*” citado por Mirzoeff, señalan sobre los medios y modos permitidos para cada tipo de representación⁵³. También hay artistas para los cuales el tema de frontera aparece desde la presentación de sistemas de clasificación, y la relativización de estos, desde cuestiones de orden⁵⁴. Se observó que entre estos dos grupos hay coincidencias; además, llamó la atención especialmente esto: que se aborda la frontera territorial como tema desde un método de representación que experimenta con la pureza de los tipos representacionales rompiendo sus fronteras. Esto implica que la tecnología de representación y el tema representado pueden estar íntimamente ligados.

Finalmente, algunas de las imágenes vistas sugieren que pueden ser el resultado o parte de una intención de investigación de un tema propuesto y que, por lo tanto, la representación puede estarse refiriendo a una parte del proceso o a algún momento del mismo. Entonces, se plantea al arte ya no como reflejo de una realidad inmóvil, sino como un momento del flujo que ha sido detenido. Sin embargo, a partir de las imágenes, no es factible aseverar esto; por ello, en algunos de los casos, entrevistamos a los

⁵³ VER anexo 4.3: *Representaciones que abordan cuestiones de fronteras representacionales*: Alejandro Jaime, Francys Alys, Nancy La Rosa, Sandra Gamarra, Luz María Bedoya, Heimo Zobernig, Juan Salas.

⁵⁴ VER anexo 4.4: *Representaciones que abordan cuestiones de sistemas de orden*: Andrea Cánepa, Nicolás Lamas, Marcel Brothaers, Proyecto Flora, Pierre Stockholm.

artistas para conocer sus procesos e intenciones (este aspecto se desarrollará en el capítulo IV).

A partir de la obra descrita y las características en común que se han enumerado para ella, se identifican dos cuestiones:

- 1) La mayoría de imágenes desbordan los límites de los “tipos” desarrollados por el *ancien regime*. Se observó que, por ejemplo, exceden el formato tradicional del cuadro en el sentido unitario, físico, “algo inscrito sobre algún material” (Cánepa, 2013). Además, se observó que la forma que está adoptando el arte contemporáneo para representar e inclusive para no representar, sino de algún modo distinto referirse y evocar una idea no está definida *a priori* y se termina de definir en el espacio de montaje. Por último, utiliza la multiplicidad mediante la constelación el *collage* o la seriación, retornando al uso de concepciones previas a la modernidad, como la combinación, la relación o el montaje; es decir, rebasa la idea modernista del cuadro como objeto autosuficiente⁵⁵: “hoy es cada vez más evidente que el ‘cuadro’ es un dispositivo tan históricamente fechado, discursiva y socialmente demarcado, como la noción misma de arte” (Medina, 2015, p. 35). Considerando los tres puntos señalados, utilizaré un concepto de imagen más interesado en colocar el énfasis en la función que en la forma de la imagen “un artefacto que interviene y edita la realidad” (Cánepa, 2013).
- 2) El lugar representado por los artistas de la selección se aleja del intento de imagen mimética y se interesa por transmitir que la representación que vemos es resultado de ideas y experiencias particulares a partir de una locación geográfica y que aborda algún o algunos aspectos de ella. Entonces, el acto de representar una frontera puede ser reiterativo de la norma o no: se puede optar por imitar y fortalecer una imagen-símbolo de frontera socialmente legitimada y reconocida; o se puede optar por variarla desde la experiencia particular en el lugar. Esta nueva imagen que difiere de la imagen-símbolo puede ser rechazada por la comunidad normativa o ser llamada de modo diferente. En todo caso, generalmente, aquello que difiere

⁵⁵ Existe una creencia que equipara la pintura con el cuadro de caballete, que en realidad no es más que un dispositivo creado por la modernidad occidental: “la emergencia de la idea francesa de ‘cuadro’ o *tableau* en el siglo XVII aparece, como Puttfarcken insiste en subrayar, como una ruptura con el arte y la teoría previos. En adelante, la aparente unidad de significado y diseño define al ideal de obra de caballete y excluye las concepciones previas de combinación, relación o montaje de las imágenes pintadas” En *A Crowd Art*. Medina, Cuauhtemoc.

es segregado. Esta representación que sale de lo normado, es una invitación a reflexionar sobre la posibilidad de desarmar el nexo social entre la idea y la imagen-símbolo.

Para poder referirme a cómo se constituye el sentido de frontera en la imagen de arte desde una perspectiva más amplia que mi propia interpretación, pasaré al siguiente capítulo en el cual se presentarán los procesos de producción de tres artistas. Allí, se incluye información desde la perspectiva del actor-artista sobre el contexto de producción, sus intereses temáticos, sus referentes teóricos y sus círculos de pares.

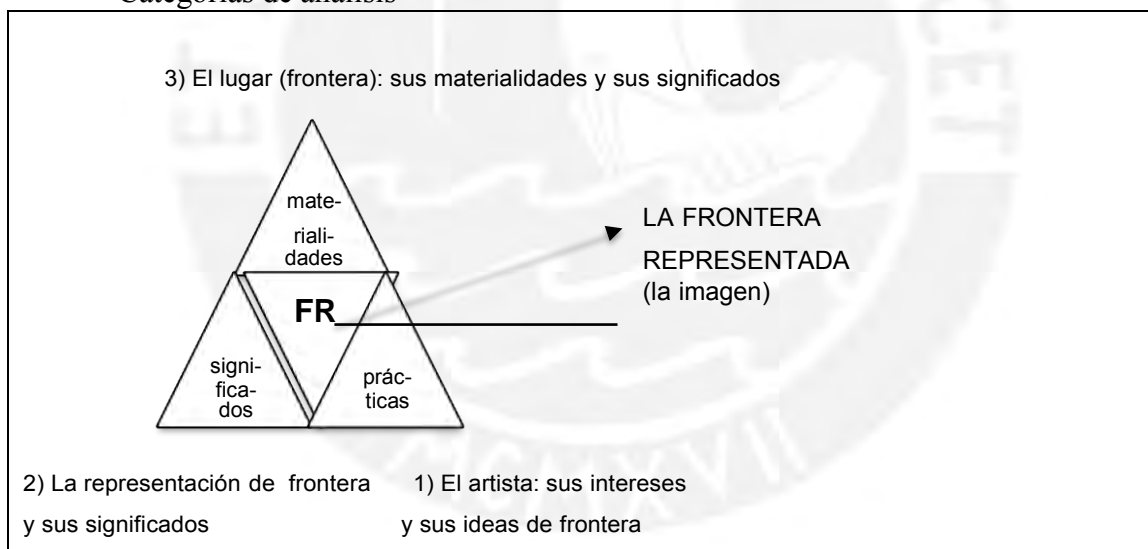


CAPÍTULO IV IMÁGENES DE FRONTERAS

4. Segunda aproximación - La representación de frontera desde tres casos

Los tres artistas contemporáneos limeños que participaron en la investigación son Alejandro Jaime, Nancy La Rosa y Sandra Gamarra; y las imágenes con las que se trabajó fueron parte del archivo preliminar de imágenes al que se refirió el capítulo III. En este capítulo se presentan las imágenes de frontera de cada uno de los tres artistas a partir de tres categorías de análisis: 1) el artista, sus intereses y sus ideas de frontera; 2) las representaciones (imágenes) y los significados de las representaciones; y 3) las materialidades de los lugares (fronteras físicas) y los significados de estos lugares.

Figura 4.1
Categorías de análisis

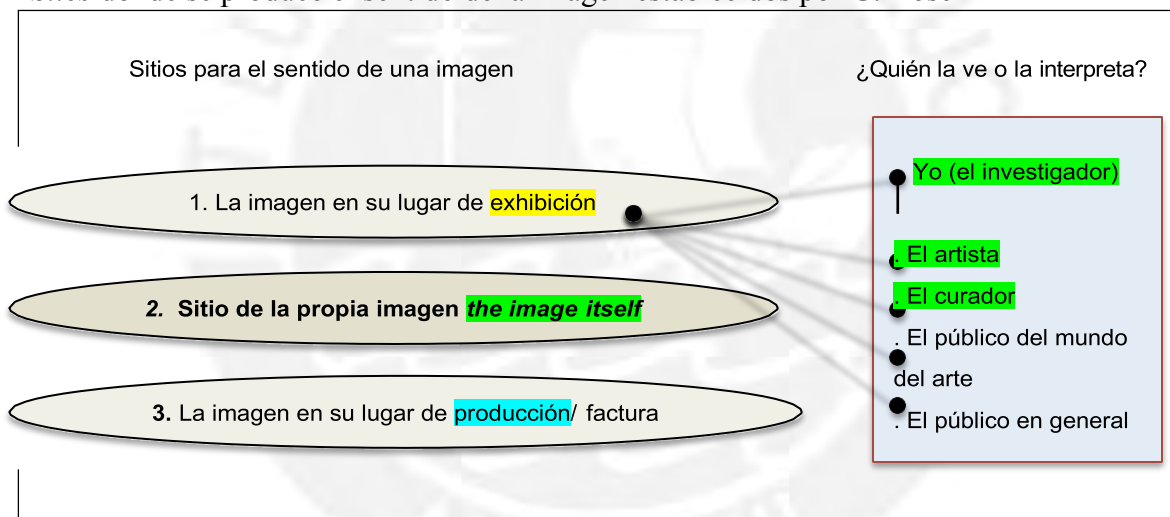


Aquí, podemos retomar el diagrama de los *sites* donde se produce el sentido de la imagen establecidos por G. Rose y señalar que este capítulo coloca el foco en la imagen misma (figura 4.2). Se enfoca en la dimensión de representación de la imagen como “un algo, índice de algo más” (Hall, 1997). También la piensa como “el resultado de la agencia social y el instrumento para la agencia social” (Gell, 1998, p. 15), y dado que “los objetos de arte no son ellos mismos signos con significados”, esta investigación no interpreta al objeto de arte como si fuera un texto, sino traza sus nexos

con relación a los procesos sociales que son parte de su contexto de producción (Gell, 1998, p. 6). Por ello, sitúa las representaciones dentro de un universo de información más amplio que la imagen en sí misma, en un intento de acceder a ese “algo más” con el que convivió y negoció el artista: un marco contextual, generalmente, no accesible al espectador. Se usaron las tres categorías de análisis mencionadas para generar dicho marco y ligar **la representación** de frontera con otras representaciones, con **el lugar** y las materialidades y significados sociales que esta locación específica tiene, y con las prácticas del artista, sus ideas y sus intereses; de tal modo que fuera factible trazar algunos nexos causales para el significado de la imagen de frontera que los artistas proponen. Estas categorías, que para fines de la investigación se estudian por separado, permiten observar las relaciones entre el sujeto y sus prácticas, las imágenes y sus significados, y los lugares y sus significados.

Figura 4.2

Sites donde se produce el sentido de la imagen establecidos por G. Rose



La generación de contexto se desarrolla para cada uno de los tres casos y siguiendo el mismo orden: 1) la presentación del artista, aquel que lleva a cabo prácticas en el espacio y con los materiales, y reúne ambos en el momento de la producción de la imagen; 2) se continúa con la descripción de la materialidad del objeto y la representación: las técnicas de representación y los significados derivados del uso de dichas técnicas. Dicha descripción utiliza la percepción del artista y del investigador y asume que la última es resultado de una experiencia en el lugar de consumo de la imagen mediante una observación participante situada (*emplaced*), que intenta no ser distanciada y que, a la vez, está influenciada por la subjetividad de quien observa; y 3)

finalmente, el referente, es decir, el lugar representado o “locación”, su materialidad y los significados sociales que tiene fuera del mundo del arte.

Para cada artista, se presentan dos o tres imágenes. La tabla siguiente brinda datos concretos de las imágenes a las que nos referiremos posteriormente, como título de la exposición y fecha y lugar de exhibición.

Tabla 4.1

Información sobre las imágenes en un punto de su circulación

Artista	ALEJANDRO JAIME	NANCY LA ROSA	SANDRA GAMARRA
Exposición	<i>Territorios del límite</i>	<i>Manifestaciones de una lejanía</i>	<i>Landscape in quotation marks</i>
Galería	Cecilia Gonzales	80 m2 y Livia Benavides	Lucía de la Puente
Año	2012	2012	2016
Obra 1	<i>El centinela</i> Políptico. Tres piezas	Montaje de la sala	Montaje de la sala 2 Políptico
Obra 2	<i>La falla</i> Políptico. Tres piezas	<i>Aproximándose hacia</i> Políptico	<i>The landscapist manual</i> Video
Obra 3	<i>Geografías cartesianas</i> Políptico. Tres piezas	<i>Asentamientos temporales</i> Políptico. tres piezas	
Obra 4		<i>La clausura del mapa</i> Díptico	

4.1 Caso 1: la frontera nacional –

La representación de Alejandro Jaime en el proyecto *Territorios del límite*

4.1.1 El sujeto y sus prácticas

Alejandro Jaime es artista plástico egresado de la PUCP como licenciado en Pintura. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas, y ha participado en residencias de arte en varios lugares de América Latina. Se solicitó a Alejandro participar en esta investigación, dado que él está investigando permanentemente las formas de representar el espacio físico respecto a temáticas específicas como, por ejemplo, las huellas de la intervención humana en este o, cómo explorar, representar y definir el territorio, los hitos geográficos o hitos culturales. Ha efectuado estudios sobre paisaje, espacio público y arquitectura efímera cursando talleres y

seminarios en Lima y en México. Actualmente, estudia una maestría en Historia del Arte y Curaduría en la PUCP.

Conversé con Alejandro sobre su obra la primera vez, en el año 2015, en un taller compartido con otros artistas en la calle Santa Rosa, en Barranco. La segunda vez fue en un espacio independiente, también en Barranco. En este segundo encuentro, pude conocer de dónde proviene su interés por los lo limitado y lo ilimitado. Me referiré a algunos detalles y anécdotas, pues situar las narraciones en el espacio y el momento en que fueron compartidas, y también centrarlas en rasgos de personalidad que emergen en la conversación, me permite hacer luego conexiones entre la obra y el sujeto que la crea. El encuentro fue temprano, por la mañana. Yo llegué con un café y me disculpé al llegar por lo temprano de la hora: él me tranquilizó y me dijo que solía despertarse temprano para correr tabla. Alejandro busca estar cerca del mar. Hablamos de esta relación, del tiempo que le dedica y la satisfacción que le genera, y esto nos lleva a otras experiencias relacionadas a la cercanía con la naturaleza, como sus caminatas y escaladas de montaña, su preferencia por lugares mayormente deshabitados por el hombre. Ir al mar le posibilita contactar con un entorno no ciudadano en el que, en general, se siente cómodo y con una gran sensación de libertad. Me mostró lo último que estaba pintando: me llamó la atención que lo representado no fuera un paisaje (lo que hasta ese momento conocía de su producción), sino, más bien, un animal, un lobo de mar, que se ve en la figura siguiente.

Figura 4.3

Lobo de mar. Pieza de la exposición *Holoceno*. Alejandro Jaime (2016).



Imagen: <https://alejandrojaimewordpress.com>

Su interés por el lobo de mar nació porque en el saber popular de los pescadores se le considera un conector de zonas limítrofes. El lobo de mar me lleva a pensar que Alejandro investiga y representa el tema de los límites no solo desde imágenes de territorio: reconoce algo de ese ser conector de zonas limítrofes en sí mismo. Señala que dentro de la ciudad está constantemente buscando un “afuera de la ciudad” y a conectar ambos con sus desplazamientos:

Todo viene por el mismo hecho de nunca haber vivido en Lima. Siempre he vivido o en Pachacamac o en Punta Negra. Entonces siempre he sido como periférico.... Siempre he estado entrando y saliendo, para estudiar, para irme de fiesta, qué sé yo... Lo que me pasa es que no encuentro en los centros, en las ciudades o en la gente en general algo que me interese demasiado; en cambio, encuentro en los espacios vacíos algo que me emociona permanentemente, es casi lo único que me emociona permanentemente. Por eso, no me interesa representar gente... Cuando estoy caminando en la frontera o en las montañas o por una isla, estoy geográficamente totalmente marginado, ¿no? Es cuando me siento cómodo (Jaime, 2016).

Alejandro es un viajero que conoce, a través de viajes exploratorios: recorridos y desplazamientos a pie y como mochilero. Esta conciencia de centro y periferia; de entrar y salir; de poder, con el cuerpo y por el recorrido, conectar espacios que sabe diferentes, articula un tipo de pensamiento ligado a las diferencias culturales y sociales que se experimentan. Homi K. Bhabha se refiere a la identidad que desarrolla el sujeto de entre medio y a las capacidades de representación y negociación que gracias a esta logra poseer:

los espacios de entre medio [de las singularidades de clase o género como categorías conceptuales] proveen el terreno para elaborar las estrategias de identidad singular o comunitaria que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad... (Bhabha, 1994)

Me interesa observar cómo, desde esta identidad de viajero conector entre el centro y la periferia, Alejandro se relaciona con las experiencias en los lugares que visita y cómo se traducen estas en las representaciones que formula para su tema de interés: “la producción de la división”.

Alejandro investiga sobre el sentido de frontera a partir de un tipo de encuentro con el espacio, que es uno de emplazamiento; él realiza investigaciones de frontera *in situ*, es decir, en fronteras entre países:

Antes de lo de México, hice una residencia que se llamó Frontera Compartida. Recorrimos Perú, Ecuador Colombia desde el mar hasta la selva. No hubo producto, era solo experiencia el proyecto; [viajamos] en bus. Yo empecé con esa idea de problematizar el paisaje fronterizo. De ahí, comenzaron a generarse ideas. Yo, después de ese viaje, ya tenía ya el bicho metido. Estamos hablando de 2011, 2012 (Jaime, Entrevista 2, 2016).

Este método de investigación, “su experiencia dentro de una situación de residencia de investigación”⁵⁶, su implicancia con la experiencia de “borde” y el consecuente surgimiento del tema es señalado en su página web⁵⁷,

Territorios del límite es un proyecto que reflexiona sobre el paisaje de las fronteras y que se genera a partir de dos residencias artísticas orientadas hacia la experiencia de territorios limítrofes específicos: Frontera Compartida (Ecuador) en la que se recorrió la línea fronteriza entre Ecuador y Perú, desde la franja costera hasta la región amazónica, y el programa del FONCA (México), con el cual se pudo concretar la experiencia del borde entre México y Estados Unidos (Jaime, alejandrojaime.wordpress, 2015).

Estas experiencias le permiten contactar con la frontera como tema para el arte que desarrolla y, a la vez, afianzan en Alejandro un modo de aprehender el espacio, un *habitus*, que ha establecido desde su infancia: la conciencia de centro-periferia y del recorrido. Edward Casey, propone que el *habitus* es una mediación que reúne el lugar y la identidad que el sujeto desarrolla. Este *habitus* utiliza o pone en marcha todos los recursos del sujeto: los culturales, los sociales, los intelectuales y los emocionales. El recorrido es una forma de habitar, de percibir e involucrarse físicamente con el espacio:

Cuando yo habito un lugar —ya sea moviéndome o permaneciendo en él— lo aprehendo desde mi ámbito de acción. También lo aprehendo al estar en su ambiente: primero en mi cuerpo, al este aferrarse al lugar desde diversos medios sensitivos y cinestésicos, luego en

⁵⁶ Las residencias artísticas son programas o fórmulas de ayuda a la producción o la investigación de un tema específico. Habitualmente, este apoyo al artista se hacía viable por medio de becas, premios o concursos. En la actualidad, las residencias artísticas son otra opción no solo para la producción, sino para la investigación, la formación y el intercambio con pares.

⁵⁷ <http://alejandrojaime.wordpress.com/instalaciones/>

mi memoria y en mi mente, una mente que incluye aspectos no mentalistas como el lenguaje, la memoria del cuerpo y los hábitos propios (Casey, 2001).

Otro punto que llama la atención en Alejandro y sus recorridos es su disposición para el cambio, para confrontar la idea con la experiencia. Al respecto, cuenta que en un viaje de investigación al nevado Pariacaca:

Empecé a fijarme en las paredes deshieladas del nevado; [entonces] lo que hice fue ya no fijarme en el nevado, sino en la naturaleza que estaba emergiendo... La idea romántica con la que uno va al espacio se encuentra en el tiempo y en el espacio a través de las experiencias vividas con algo diferente, con lo que de verdad hay, y **ahí es donde puedes hacer un clic y dejar que la idea de uno luce con la nueva idea...**, una suerte de la confrontación. La idea se confronta con la experiencia. Es un momento importante de lucha. Hay un fracaso de la idea con la que uno llega; pero si te permites fracasar y dejas que lo otro también crezca, permites el conocimiento que llega con el esfuerzo (Jaime, Entrevista 2, 2016).

La disposición para el cambio sobre ideas de frontera también se observa en el siguiente comentario, en el cual, si bien él asegura iniciar sus viajes sin ideas preconcebidas, luego se desdice:

yo no tuve ninguna idea muy fija ni preconcebida. De simplemente recorrer, [la idea] se convirtió en algo más..., porque me di cuenta de que la problemática era... yo había ido con una idea de una **frontera aislante** y lo que me encontré fue que **no era tan aislante, era mucho más flexible de lo que pensaba**. Sobre todo, para los estados del norte de México, la frontera es totalmente permeable porque mantiene una interdependencia económica [...]. Eso fue para mí una de las cosas que me... Finalmente, el muro no es aislante, es un límite más filtrante que aislante. (Jaime, Entrevista 2, 2016)

Alejandro, como los geógrafos humanistas, confronta y se hace consciente de su noción de frontera en la experiencia del espacio vivido. Observa las prácticas espaciales del sujeto en el espacio fronterizo México-Estados Unidos, localidad con unas políticas espaciales y unas materialidades específicas, donde suceden y se manifiestan las confrontaciones que experimentan tanto él como los sujetos a quienes conoce. Busca experimentar en su cuerpo u observando el cuerpo ajeno cómo se divide un espacio “aparentemente homogéneo”. Situar sus investigaciones en el espacio vivido le permite colocar la discusión en la escala humana y en el cuerpo como *locus* de la experiencia.

Su interés por “la producción de la división” se transforma en una indagación mediante recorridos del espacio, observaciones, apuntes gráficos, fotos de la geografía y conversaciones con migrantes para confrontar y comprender de qué manera tanto él como las personas locales viven e interpretan el espacio; es decir, ¿cómo funcionan en la práctica los hitos?, ¿cómo es, por ejemplo, el muro: detiene, es hermético o es permeable? o ¿cómo es el cerro: un accidente geográfico o promesa de nuevo horizonte?

Situar la cuestión de frontera en el ámbito del espacio vivido es una dimensión de la investigación, dado que la indagación no se da únicamente en este ámbito, sino que se complementa desde la representación (o viceversa): “Yo soy superconsciente de que el andar es una forma de conocimiento” (Jaime, Entrevista 2, 2016). Y también: “Donde la idea sí se concreta y se complejiza es en el taller” (Jaime, Entrevista 2, 2016). El ámbito de la representación tiene otras posibilidades, la imagen le permite realizar cambios en sistema simbólico que conoce bien y sobre el cual ejerce su crítica.

A continuación veremos cómo desde prácticas de representación revisita las nociones clásicas de paisaje, para expandir sus límites.

4.1.2 Representaciones de frontera y significados

El dibujo, la pintura, el *collage* y la escultura son las herramientas para investigar desde experimentaciones y experiencias con la representación. Alejandro, declara:

Para mí, el método se subordina a la idea. Para mí, esa decisión es espontánea. Si veo que algo funciona mejor como foto, ¿para qué la pinto? [Pinto] si algo necesita ser pintado para que tenga un carácter más allá de la foto, como la carga de tradición de pintura que puede componer el discurso del proyecto.

La filiación de Alejandro con la pintura le permite pensar en el espacio en términos del paisaje. Ello tiene sus ventajas, puesto que maneja ese sistema de representación y sus códigos; pero también tiene sus desventajas, puesto que generalmente incorporamos y naturalizamos códigos, generando sesgos visuales e interpretativos.

La ventaja en este caso puede ser ejemplificada desde una experiencia durante el proyecto *Hawapi*⁵⁸ ante el nevado Pariacaca al que se hizo referencia líneas atrás.

⁵⁸ *Hawapi* es un encuentro itinerante de arte que se realiza en destinos alejados de los circuitos tradicionales del arte contemporáneo. Mediante estas actividades, *Hawapi* propone descentralizar la

Alejandro espera ver un nevado y, por lo tanto, espera poder representarlo con su pintura, pero lo que encuentra es el proceso de deshielo. Esta experiencia lo confronta y lo invita a preguntarse qué ocurre con la idea previa, con la reunión de Pariacaca como significante y nevado como significado. Lo invita a cuestionar aquello que del Pariacaca desea compartir con el espectador, la imagen ideal o aquello que ve:

Cuando fuimos a Pariacaca a hacer lo de *Hawapi*, yo no paraba de imaginarme el nevado sin hielo. Y mi trabajo fue eso, ¿no? Ya no tengo esta pirámide gigante repleta de hielo con significados sagrados e ideológicos. Pero, ¿qué ocurre cuando el Pariacaca queda sin hielo? (Jaime, Alejandro Jaime, 2011).

La representación es entonces una instancia a través de la cual es posible volver a hacer una imagen mental y material de algo (en este caso, el Pariacaca) que se ha modificado, donde es factible liberar el lugar geográfico que percibimos de las “formas” con las que naturalmente se le ha representado. Si imagen material, es decir, la representación, difiere de la representación naturalizada y socialmente establecida, si el artista opta por compartir aquello que ve y no la imagen ideal; entonces, la imagen se torna crítica. Se discutirá este aspecto de la imagen en el siguiente capítulo.

Se escogieron para la investigación tres imágenes de la exposición *Territorios del límite*, porque inquietan en cuanto a dos aspectos: el tema y el modo de representarlo. El tema y el modo de representación de Alejandro son un sello de su trabajo, una constante que ha ido agregando variaciones, pero que ha logrado hacerse reconocible⁵⁹. Tuve contacto con la obra de Alejandro aleatoriamente, en una visita casual a la galería Cecilia Gonzáles Arte Contemporáneo (Barranco), en el año 2012. Estaba recorriendo la exposición, cuando una imagen llamó mi atención. Era bella en su factura, pero también intrigante y enigmática. La imagen era, en realidad, tres imágenes funcionando juntas; había una consistencia en la selección del formato y en la escala en aquello representado que invitaba a reunir las. Aunque es difícil desligar el tema del modo de representarlo, es

cultura contemporánea e incentivar a los artistas a ampliar los límites de sus prácticas por medio de la investigación y el contacto directo con las comunidades más afectadas por las problemáticas actuales en el Perú. La finalidad es promover un intercambio significativo entre los diversos actores sociales.

<https://www.hawapi.org/>

⁵⁹ Esto se confirmó cuando un año después de la experiencia con las imágenes en la galería Cecilia Gonzáles, encontré en el *lobby* de un hotel en Cusco un dibujo con un estilo que me pareció reconocer: un dibujo de pequeña escala en el que predominaba el blanco del papel y que, pese a su tamaño, evidenciaba la potencia de una montaña gracias a un dibujo cuidado, descriptivo y sobrio. Busqué el nombre que certificara la suposición y sí, lo encontré.

preciso hacerlo en algunos momentos para fines de la investigación, pero no en todos, dado que separar el tema y el modo de referirlo es cultural.

El tema que este artista investiga en *Territorios del límite* es el paisaje de frontera, como él lo experimenta en sus desplazamientos a las fronteras de México- Estados Unidos y Ecuador-Perú. El artista se interesa por la tensión entre lo cultural y lo natural, por la frontera como producción de la división:

estos trabajos nacen por el especial interés hacia las marcas geográficas en estos territorios que podrían definir naturalmente una frontera, tales como el desierto de La Salada, el océano Pacífico, el río Colorado, el cerro El Centinela o la Falla de San Andrés. Estos trabajos pretenden tensionar las fronteras naturales con las culturales, todas ellas localizadas en una gran geografía homogénea de un lado y del otro, en donde la frontera en las periferias urbanas es una compleja construcción invisible (Jaime, alejandrojaime.wordpress, 2015).

Representa esta tensión al hacer dialogar los hitos geográficos, en su condición de fronteras posibles, con las fronteras construidas por los hombres. Las tres representaciones coinciden en tres aspectos: se refieren a un hito geográfico visto en México durante 2011, se constituyen como un políptico de tres piezas al mantener contigüidad y rasgos comunes formales —lo cual invita a desarrollar una lectura relacional—, y utilizan una tecnología de representación híbrida que reúne fotografía dibujo y *collage*.

En la **OBRA 1: El Centinela** (figura 4.4), vemos tres formas que se repiten. La primera imagen, de izquierda a derecha, muestra la foto de un paisaje: un cerro aislado en medio de la planicie, que es bastante más oscuro que el resto del paisaje. Sobre este, a unos pocos centímetros y sin tocarlo, hay un área blanca que ha sido recortada. El paisaje ha sido transgredido con un recorte, una mancha blanca. El recorte guarda relación de tamaño con la figura más oscura, y entre las dos formas, se genera una suerte de atracción entre opuestos complementarios. Su forma es muy orgánica, podría ser otro cerro, una nube o una realidad ideal flotante.

Figura 4.4

OBRA 1: *El Centinela*. Fotografía, dibujo y *collage*. Alejandro Jaime (2014)



Imagen: <https://alejandrojaimed.wordpress.com>

Este objeto que flota sobre otro objeto muy similar a él, me recuerda a una imagen de Magritte y la operación constituida por él de develar la pipa como representación al incluir la frase: “Esto no es una pipa” (figura 4.5). Esta frase podría ser fácilmente trocada por: “Esto no es un cerro”. Y efectivamente, ¡esto no es un cerro!: es, en primera instancia, una imagen de un cerro, y en segunda instancia, es un cerro particular, un “ser tutelar”. Alejandro lo escoge y lo utiliza desde este significado emblemático para la población fronteriza: es un cerro que observa: “Este cerro es un hito geográfico. Está en el escudo de Mejicali. A un lado, es un país y al otro lado, es otro. Se llama El Centinela” (Jaime, Entrevista 2, 2016). Más adelante, se verá que también es una promesa.

Figura 4.5

Les Deux mysteres (1966)



Imagen tomada de *El caligrama deshecho*, Foucault, Michel (1983).

La segunda imagen utiliza un impecable, detallado y descriptivo dibujo a lápiz de un cerro sobre un immaculado papel blanco. El cerebro inmediatamente relaciona la primera imagen y la segunda. Intuitivamente, miro la tercera y corroboro que la presencia del volumen es constante en cuanto a tamaño y ubicación en el espacio.

Regreso a la segunda: esta imagen encajaría en el espacio blanco de la izquierda, como una forma recortada que ha sido desplazada. Pero el desplazamiento no es tan simple, puesto que hay una ruptura en el modo de representar el cerro: es un dibujo y no la fotografía faltante en la imagen de la izquierda. Este cambio en la técnica de representación es interpretado por mí como una irrupción que niega la similitud exacta, la copia perfecta. Y digo: “interpretado por mí”, intencionalmente y reconociendo que una persona que no conoce los códigos del arte conceptual no necesariamente interpretará lo mismo.

Me detengo a mirarlo: es un dibujo que pretende estudiar y mostrar los accidentes geográficos con detenimiento. Efectivamente, aun cuando es pequeño, es factible percibir en él los pliegues y rugosidades del cerro. La pericia del dibujo permite sentir el volumen del cerro, su peso y su majestuosidad; en suma, su gravedad. Sin embargo, este volumen pesado flota irremediabilmente en la blancura que lo rodea, es un objeto fuera de contexto tanto en la segunda como en la tercera imagen. La tercera pieza regresa al uso de la fotografía. En esta oportunidad, es el recorte de una foto a color con la forma de un cerro. La forma, es decir, el contenedor parece ser un cerro; pero el contenido es un paisaje desértico donde lo imperante es la línea de horizonte que divide la sequedad de la tierra del azul del cielo.

Figura 4.6

OBRA 1: *El Centinela* (segunda y tercera imágenes)



Finalmente llego a la cartela, donde se lee: “El Centinela. Fotografía, dibujo y collage. 220 cm. x 50 cm. México 2011”. En la interpretación de la obra de arte, este objeto ha llegado a ser parte importante, ya que dialoga con la producción visual para constituir el sentido de la obra. Es una producción textual que se refiere a lo representado como un hipertexto cuya función puede ser la de aclarar y describir el

contenido de la imagen, o como en este caso la de conmutación: “esto es esto otro”, es *El centinela*

El Centinela, en tanto signo visual, se constituye como un políptico —de tres piezas o cuatro si incluimos la cartela— para representar un tema. La información provista a partir de los elementos técnicos y de composición analizados permite una serie variable de relaciones [México + centinela + desierto + cerro como hito]. Ello “naturalmente” me lleva a pensar sobre el sentido de la imagen de modo relacional y asociativo y distinto de aquel del lenguaje hablado o escrito. Esta lectura asociativa e interpretativa es, sin embargo, parte de un aprendizaje cultural occidental de personas iniciadas en el consumo del arte contemporáneo. Ello implica un conocimiento de que “los objetos de arte no son signos con significado en sí mismos, excepto en casos especiales” (Gell, 1998, p. 6) sino que el significado es construido desde una interacción social en la que median discursos de moda, hegemónicos o de resistencia.

La interacción con la imagen me revela pues mi propia conducta visual, una mediante la cual es posible aproximarme y cómodamente relacionarme con este tipo de imagen, y notar que aunque bella, no pretende solo la belleza. Lo segundo que revela, depende de lo primero y no es obvio, aun cuando es lo que pretende: reflexionar sobre lo que el Centinela es más allá del significado literal de la palabra o su imagen hiperreal. Para Alejandro, el Centinela es un símbolo que ha constituido su significado en el uso social que los actores de la situación migratoria le dan: los que cruzan y los que lo impiden. Las tres partes de la imagen hacen referencia a los varios significados sociales que desde su experiencia fronteriza Alejandro pudo conocer. El cerro Centinela es la mirada del migrante que, a su vez, es la acción de poner los ojos en el horizonte: “Me interesaba coger el hito, descontextualizarlo y volverlo a representar como paisaje en un dibujo y después volverlo a re-representar como la mirada del migrante. Como horizonte” (Jaime, 2016).

Este desplazamiento contestaría a la pregunta de Magritte, estableciendo: “Esto no es un cerro. Es un horizonte”. Ahora bien, representar el cerro Centinela como un horizonte no detiene la búsqueda de sentido, sino que plantea la pregunta ¿qué es el horizonte? o ¿cuál es el horizonte?:

También hay la mirada del migrante ahí, el espejismo como paisaje. El migrante inicia su viaje en base a un espejismo, un sueño, una ilusión, algo que ha dibujado a través de su imaginación. Hay 45 grados ahí en un día normal. Lo único que ves es esa visión [del desierto y la línea del horizonte], medio deshidratado (Jaime, 2016).

El horizonte es el de la mirada del migrante, se presenta como un sueño o una realidad esquivada: el lugar al que lo llevará el esfuerzo, pero también el sufrimiento ante la esperanza de un futuro mejor. El horizonte es, pues, ¿la posibilidad de cambio? o ¿es un espejismo y un sueño?

Este juego de desplazamiento de sentido en el que el cerro es el horizonte y el horizonte o puede ser varias y diferentes cosas me permite anclar dos ideas sobre la representación. Primero, los signos visuales y las imágenes portan un sentido que debe de ser interpretado y varía según su comunidad interpretativa. Segundo, los signos visuales son icónicos, pero el arte contemporáneo juega con el grado de iconicidad; es decir, tiene como estrategia alejar la relación entre el signo visual y su referente que hemos naturalizado socialmente de tal manera que se vuelve poco clara. Como consecuencia, “el sentido comienza a correrse y a deslizarse de nosotros hacia la incertidumbre” (Hall, 1997).

En la **OBRA 2: *La construcción del nuevo paisaje y La falla como muro I y II*** (figura 4.7), el hito físico específico que detona esta representación es la falla de San Andrés⁶⁰, un corte en la superficie terrestre ubicado a lo largo del estado de California y que se extiende hasta el océano Pacífico. Coincide con la frontera cerca de la ciudad de Mexicali. El estilo, que ya dijimos, es reconocible, utiliza el dibujo cuidadoso y descriptivo como técnica de representación. Esta obra se compone de tres dibujos a lápiz que sitúan lo representado como un recorte descontextualizado en la blancura del papel, presentan un balance milimétrico entre los espacios “tomados” y los espacios “vacíos”, los oscuros y los claros, y funcionan como una línea horizontal interrumpida.

⁶⁰ La falla de San Andrés es una falla continental que discurre por unos 1300 km a través del estado de California, en Estados Unidos. Forma el límite tectónico entre la placa Norteamericana y la placa del Pacífico, y su desplazamiento relativo es horizontal dextral (direccional derecho). Esta falla es famosa por producir devastadores terremotos.



Figura 4.7

OBRA 2: *La construcción del nuevo paisaje y La falla como muro I y II*. Dibujo. Alejandro Jaime (2011)



Imagen: <https://alejandrojaimewordpress.com>

La idea de falla geográfica se relaciona generalmente con un corte, con una línea en el sentido abstracto, un vacío (seguramente, porque nunca hemos estado frente a una). El dibujo muestra algo diferente al vacío y a la línea imaginada: un corte longitudinal de un segmento del espacio de la falla. El corte está cargado con todo el detalle del espesor de la línea. La falla deja de ser línea y se vuelve una imagen llena de detalles similares a otras formaciones rocosas que uno haya podido ver. En el espacio de representación, no vemos nada más que la falla: es el objeto de estudio que el artista muestra desde sus particularidades, con suma precisión y de modo totalmente descontextualizado (se abordará el significado de esta imagen luego de revisar la siguiente).

La **OBRA 3: *Geografías cartesianas*** (figura 4.8), es distinta de las anteriores. El dibujo que cautiva, estudia y describe no está presente y ha sido reemplazado por un dibujo que sintetiza. En sus exploraciones, Alejandro utiliza dos modos de dibujo: uno mimético realista y otro abstracto. El mimético funciona muy bien para aquello que se ancla en lo próximo, pero no para abarcar espacios físicos mayores. Tal como hacen los científicos, el artista recurre a una imagen con mayor grado de abstracción para comparar de modo eficiente lo natural y lo construido, no a nivel de detalle, sino a gran escala.

La imagen muestra grandes áreas que han sido delimitadas con precisión. Observé de izquierda a derecha. La primera pieza presenta un *collage* de líneas azules con diferentes grosores, atravesadas en su centro por una línea punteada de pequeñas circunferencias huecas y sin color. A la derecha, la segunda pieza, continúa con la línea de horizonte sugerida en el primer ejercicio, pero esta vez desde una delgada línea naranja horizontal. Compositivamente, sin embargo, la carga está dada por la presencia de una gruesa línea negra vertical que atraviesa la página de lado a lado. Dicha gruesa línea presenta el color de forma sólida, sin variaciones tonales. Los detalles están en sus

bordes desgarrados que delatan una filiación con lo orgánico. Más a la derecha, en la tercera pieza que conforma la obra, se encuentra nuevamente la línea vertical en oposición a unas líneas casi horizontales. Las líneas se contraponen por sus colores opuestos y grosores, la línea vertical es azul, la horizontal es naranja. La cartela indica: “*Geografías cartesianas*”.

Figura 4.8

OBRA 3: *Geografías cartesianas*. Collage y dibujo. Alejandro Jaime (2011)



Imagen: <https://alejandrojaimed.wordpress.com>

A simple vista, es factible reconocer los siguientes recursos gráficos comunes a las tres imágenes del conjunto: el uso de la contraposición de los ejes norte-sur y este-oeste en la ubicación espacial, y el uso del color. La reiteración de una línea vertical en la que prima la organicidad y que es más voluminosa que la horizontal. El elemento obvio y constante es lo perpendicular de estas líneas. La singularidad está en los grosores, los colores y materiales de las líneas verticales que representan el mar, la falla y el río respectivamente. Con esta diferencia, el artista se refiere a la superposición del muro, una construcción humana que atraviesa los hitos naturales:

La superposición de una idea, de una construcción cartesiana del espacio [a otras líneas del territorio]. [...] Me di cuenta que las fronteras construidas siempre están en planos perpendiculares a la frontera natural. El mar está perpendicular al muro. La falla de San Andrés me loqueó. [...] De ahí, cuando llegué a Sonora, el río Colorado también es perpendicular a la frontera (Jaime, Entrevista 2, 2016).

¿Qué pretende la imagen al mostrar la superposición de la línea cultural a la geográfica? Un primer sentido para la imagen surge con relación a la jerarquía entre ellas. Claramente, las líneas que representan los hitos naturales son más grandes y voluminosas: se podría deducir que son más poderosas, potentes o importantes. Un segundo sentido aparece desde el título: *Geografías cartesianas*. Las coordenadas

cartesianas son un tipo de medida funcional a los espacios euclídeos —espacios geométricos basados en una abstracción que supone un espacio plano y donde la suma de los ángulos interiores del triángulo da siempre 180° — y utiliza como referencia ejes ortogonales. Pero, ¿cuándo es cartesiana una geografía? ¿Que pretende la traducción de la experiencia en el lugar experimentado e investigado a un lenguaje científico desde el uso del dibujo abstracto?

La presencia de esta obra como parte del conjunto en la exposición es disonante y, por ello, la incluí, pues da pie a las siguientes reflexiones. La primera está relacionada con mis modos de ver: ha sido necesario librarme de mis elementos de juicio estético: dejar de juzgar esta representación como un error de producción al no utilizar el dibujo mimético como técnica de representación y encontrar en el “error” una conducta: la exploración de un lenguaje. La segunda reflexión se centra en la exploración. El artista realiza una especie de tipología de hitos: el cerro, la falla, el río, el muro, y escoge no representarlos con la técnica que ha utilizado en trabajos anteriores, sino hacer ejercicios exploratorios para intentar dar cuenta de aquello que ve en la superposición de hitos: “este proyecto es una especie de ejercicio que yo hice, no pretendía un proyecto monolítico en torno a la frontera, sino comentarios sueltos. Como experimentaciones, ejercicios en torno a la frontera, hice varios” (Jaime, Entrevista 2, 2016). Mediante la exploración, desarrolla un modo de representación que le permite referirse a un juego de poderes en el encuentro entre lo natural y lo cultural.

Esta pieza sale de la representación bella y descriptiva que caracterizó a *La falla como muro*, la pieza anterior, en favor del discurso. ¿Cuál es el discurso? No aparece al representar el hito como una idea abstracta sin carga de conflicto, sin significado vivido, sino, por el contrario, lo que le preocupa de él. Según lo visto desde la teoría de la imagen, no se representa una idea abstracta o universal de algo, sino que tal representación está siempre mediada por un aprendizaje social (que muchas veces ha sido normalizado). En la misma línea, el pensamiento crítico que desarrolla la geografía en la década de 1980 desnaturaliza las representaciones del espacio y muestra que cada representación es resultado de una mirada del mundo y un aprendizaje social. Esto quiere decir que no se representa la frontera, sino un posicionamiento sobre el tema. En *El Centinela*, el artista representó el cerro no como lo haría un geólogo, sino el sentido compartido del cerro que él toma de las narrativas y del imaginario del migrante. En *Geografías cartesianas*, su interés se centra en mostrar una diferencia formal de tamaño entre dos líneas que cortan el territorio, donde la que es natural es bastante más grande y

fuerte que la cultural. Esta perspectiva del discurso permite volver a la pieza, la falla como muro, que, finalmente, termina siendo el elemento disonante, puesto que el modo de representación no está siendo utilizado para expresar nada más.

4.1.3 La materialidad y los significados sociales de los lugares

Ahora, me referiré a cuáles son las ideas de frontera y los significados particulares y compartidos que Alejandro maneja. Hemos podido ver que se desarrollan algunas ideas desde sus prácticas de recorrido y percepción en las fronteras, y otras, en la teoría.

En cuanto a sus investigaciones en la teoría, Alejandro señala que el problema de frontera se discute desde la existencia de los muros divisorios en el mundo. El muro materializa la división, pero también es un significante que alberga y recoge diversos significados. ¿Y qué significa para Alejandro este muro que divide? “El muro es la falla de las políticas” (Jaime, Entrevista 2, 2016), frase contundente con la que transmite su postura y sus preocupaciones, que no son por el muro literal, sino por las políticas que lo permiten y lo sustentan. El libro *Muros entre los hombres*, que Alejandro lee para trabajar su tema, trata tanto cuestiones particulares cuanto aquellas en común sobre ocho casos de muros del mundo, que no son otra cosa que un recurso contemporáneo para la protección y la diferenciación del **otro**.

El 19 de Noviembre de 1989, caía el muro de Berlín a golpe de pico de los alemanes entusiastas [...] Esta caída daba un impulso de esperanza frente a los símbolos de opresión erigidos por el mundo [...] En la actualidad, mientras que esta bipolaridad ha desaparecido, la multipolaridad se acentúa y con ella, su lote de paradojas más o menos aparentes. En la época de la mundialización, la supresión de las barreras comerciales y la globalización de la comunicación gracias a Internet, nuevos muros de acero o de hormigón han sido erigidos en diferentes lugares del planeta, para separar o proteger poblaciones. En el momento en el que ciertos estados construyen espacios comunes de libre comercio y de libre circulación de personas, otros se separan de sus vecinos. Los pueblos se dividen. Las barreras son construidas, ¿no es acaso una paradoja más de este mundo globalizado? [...] la construcción de muros es, en realidad, la característica de un movimiento a contracorriente de la tendencia general que constituye la mundialización (Novosseloff, 2011).

El muro de la frontera de México-Estados Unidos representa la “falla de las políticas”, y en la práctica se traduce en una barrera material que intenta detener el flujo de las migraciones. Alejandro observó las prácticas, movilidades y desigualdades en

torno al muro divisorio. Cuenta que todos los días se detiene a cientos de migrantes ilegales, a los que él ha visto y con los que ha conversado; que el tema es tan vital que en Baja California, hay una universidad dedicada solamente al estudio de frontera; que la comunidad artística de Tijuana está harta de denunciar los problemas que surgen en la frontera; que aun así, hay un grupo de alumnos de la universidad que realiza un taller de investigación en la frontera bajo la guía de Alejandro. Es emblemático, sobre todo para América Latina, dado que divide al primer mundo del tercer mundo. Para el investigador social Garduño, la frontera es:

Un campo social de carácter global, [que] cuestiona la supuesta naturaleza infranqueable de las líneas fronterizas. A través del análisis puntual de las tendencias migratorias, estos estudios han refutado contundentemente la idea de la frontera como referente simplemente geográfico-político y han propuesto su visualización como escenario des territorializado (Garduño, 2003).

El problema para Novosseloff, como para Garduño, está en relación con conductas de desplazamiento que aparecen ante los cambios del mundo globalizado. Existe una paradoja entre la movilidad geográfica en la que nuestras vidas contemporáneas discurren y la necesidad que sentimos de protegernos y detener moviidades no deseadas, nocivas, que traen cambios que no se pueden prever o controlar. Para Bhabha (1994) por un lado, la frontera territorial pretende salvaguardar la autonomía del país e idealmente promete inexpugnabilidad, por el otro, los cambios del mundo globalizado y el debilitamiento de la frontera territorial detonan la desorientación y la angustia

El muro como materialización de la frontera, como falla de las políticas, como modo de detener la migración o como promesa de protección son los significados que aparecen en las conversaciones con Alejandro. Todas son nociones que se refieren a la función de división que cumple el muro, presentes en los estudios actuales de la frontera de México-Estados Unidos (Garduño, 2003), (Vizcarra, 2013), (Novosseloff & Neisse, 2011). ¿Cómo se relacionan estos sentidos compartidos con los sentidos particulares de frontera como horizonte o frontera como jerarquía que desarrolla Alejandro desde prácticas en el espacio y prácticas con la representación? ¿Qué negocia Alejandro cuando confronta ideas e imágenes incorporadas con la experiencia en lugar?

Alejandro investiga la conceptualización de frontera y desarrolla un interés por varios aspectos del tema. La primera reflexión sobre la frontera que se hace Alejandro

es su sentido de frontera hermética. El de frontera hermética era quizás un significado que tenía muy incorporado y aún sin hacerlo consciente había asumido como inherente al concepto de frontera. En un momento de la conversación, refiere que no tenía una idea preconcebida, pero al abordar el tema en otro encuentro y desde otras narraciones apareció la contradicción: “yo había ido con una idea prefijada de una frontera aislante y lo que me encontré fue que no era tan aislante, era mucho más flexible de lo que pensaba...”. Si no es aislante, quizás hay una distancia con relación al modo como la concebimos en abstracto y la función que cumple en casos específicos. La segunda está en relación con una preocupación constante por los usos que damos a ciertos lugares a partir de cómo los concebimos, especialmente, la explotación de recursos naturales con relación a los intereses capitalistas, usos que entran en pugna con los intereses y significados dados a estos lugares por los habitantes locales⁶¹.

Los viajes exploratorios de la frontera mexicano-estadounidense decantan en el desarrollo de un concepto de frontera como una división artificial de algo que en apariencia no es diferente, sino que es un *continuum* –que es explicitado en su página web. El señalamiento de la frontera como delimitación artificial de “algo que en apariencia no es diferente” tiene varias caras. La primera es que el *continuum* es dividido de forma arbitraria ante las necesidades de delimitación de los Estados-nación. La segunda es que la división ha sido instrumento de una política del espacio específica e históricamente situable, para la cual el espacio “absoluto” está asociado al poder y al control. Para Estrella de Diego, la conceptualización del espacio como abstracto es el resultado de las relaciones entre prácticas de percepción como la mirada objetiva, prácticas de representación como la cartografía, e ideologías operantes como el capitalismo moderno:

Como recuerdan Smith y Katz⁶², esa conceptualización del “espacio absoluto” que rige la actividad cartográfica no surge de un vacío, está ligada a un proyecto de hegemonía y dominio económico y político y al ascenso de una clase, el capitalismo emergente que desde el siglo XVI establece claras fórmulas de dominación emboscadas con frecuencia, eso sí, bajo la impunidad de lo “objetivo” de la ciencia que tanto fascina a Occidente. El espacio está en suma, siempre asociado al poder y [,] por lo tanto[,], al control (De Diego, 2008).

⁶¹ Alejandro desarrolla todo un proyecto con relación a las explotaciones mineras de Potosí.

⁶² Smith, N. y Katz, C. Grounding Metaphor. Towards a Spatialised Politics. En *Place and the Politics of Identity*. Routledge, Londres–Nueva York, 1993, pp. 69–70.

La tercera es la manera en que la implementación de la idea de delimitación modela un “paisaje fronterizo”, uno que se constituye desde los usos que los sujetos dan al paisaje natural y modificaciones que ejercen sobre este. La práctica de delimitación produce la frontera y, en algunos casos, modela una frontera visible, la cual se hace manifiesta desde la apropiación de los hitos naturales, los cerros, el río, la falla para que cumplan este rol, o desde las construcciones de hitos artificiales como los muros. Aunque diferentes en su forma y en su génesis, ambos cumplen la función social de delimitar, pero no lo hacen del mismo modo.

La cuarta es la “problemática invisible”. En *Geografías cartesianas*, Alejandro investiga la coexistencia de los límites naturales y los límites construidos y se refiere a la frontera “invisible”:

hay un interés por los accidentes geográficos en estos territorios que podrían definir naturalmente un borde fronterizo, resaltando la tensión entre las barreras naturales y las culturales, todas ellas localizadas en una gran extensión de tierras homogéneas de un lado y del otro, en donde la frontera como paisaje se encuentra cargada de una compleja construcción invisible (Jaime, alejandrojaime.wordpress, 2015)

Refiere que puede no haber nada físico que marque la división fronteriza, pero si la línea invisible es transgredida, la división se activa y se hace operativa. “El paisaje es continuo, pero contiene una problemática invisible. Tú ves un par de cerros y no ves nada, pero das un paso y te caen patrullas, drones, etc.”. Este relato es interesante, puesto que es factible desligar de él una falla del mandato occidental de reunir visualidad con realidad. En este caso, la división es real, pero no es visible.

Estas reflexiones invitan al artista a distanciarse de un concepto idealizado de frontera que ha adquirido y fijado desde aprendizajes sociales, y ante la tarea de representar la frontera, a preguntarse cuál de ellas quiere representar.

En *El Centinela*, la frontera no es división, sino es promesa de cambio. El espacio blanco que “flota” sobre el cerro Centinela funciona como un vacío, una abducción o la falta de algo, o quizás como una negación. Para Wajcman: “el quiebre de la obra de arte contemporánea está en introducir un ‘vacío en el objeto’ [en el objeto de arte]”. Ese vacío se convertirá en el recipiente o pantalla sobre la cual el espectador proyectará lo que se desea ver. Dado que el propósito de la obra es “mostrar lo que no se puede ver, la ausencia”, desde nuestra interpretación como espectadores, la obra convoca desde este vacío, a un ejercicio de diálogo que permite aflorar lo que los

espectadores desean. La obra trabaja en el espectador, al decir de Wajcman, al “vaciar al objeto para abrirlo al deseo potencial” (Wajcman, 2001). Sin embargo, las piezas colindantes a aquella del cerro vaciado entregan información: un cerro perfectamente descrito desde el dibujo y un paisaje del horizonte en el desierto. De este modo, la pieza misma estabiliza la búsqueda del espectador ante el vacío y propone. Nos insta a desear lo que el migrante desea, un horizonte.

En *La falla como muro*, la falla en tanto división no es una línea bidimensional abstracta ni la conexión estable de dos puntos; es, en cambio, lo suficientemente amplia como para poder ser recorrida desde dentro, habitada y sacada de la abstracción desde la experiencia. Una persona no puede habitar en las dos dimensiones de la línea, pero sí en las tres dimensiones del espacio. En *Geografías cartesianas*, la frontera no es una idea ni una línea, sino una construcción humana que opera en el mundo por medio de una relación de jerarquía y poder.

4.2 Caso 2: otras realidades territoriales, ¿ausencia de frontera?

Las representaciones de Nancy La Rosa en el proyecto *Manifestaciones de una lejanía*

4.2.1 El sujeto y sus prácticas

Conocí la obra de Nancy al mismo tiempo que a ella. Al entrar en contacto con su producción, me llamaron la atención las imágenes que manipulaba y observaba; eran borrosas y difusas, parecían fotos de vegetación. En realidad, eran fotos de un espacio con vegetación; en medio de las plantas se podía ver el cielo o la tierra también. Las imágenes estaban impresas sobre un material plástico transparente. Cuando le pregunté qué eran, ella, de un modo totalmente desprovisto de superioridad o celo profesional, me dio una breve explicación que ahora intento recobrar desde mi recuerdo. Habló de un viaje a la selva, del método de fotografía pinhole⁶³ y también de estar, por segunda vez, copiando las imágenes, ya que la primera vez que lo hizo, en otro servicio de impresiones, no le quedaron bien. Señaló que estaban rayadas y que la imagen no se veía bien. En ese momento, pensé que eran unas imágenes muy precarias, eran borrosas

⁶³ La cámara pinhole es también conocida como “*camera obscura*”. Es un artefacto simple para la generación de imágenes con la forma de una caja o recinto cerrado. En uno de sus lados, hay una pequeña perforación que es la vía para la propagación rectilínea de la luz que crea una imagen del espacio exterior en la pared de la caja situada de forma opuesta al orificio.

<http://www.pinhole.cz/en/pinholecameras/whatis.html>

e inclusive parecían maltratadas por la acción del tiempo. Me gustó que fueran muchas, eran una colección, y eso llamó mi atención. Guiada por la curiosidad que este encuentro, con las imágenes y con la artista, me había generado, me acerqué a ver las imágenes expuestas en la galería 80m2 de Barranco bajo el título *Territorios del límite*.

Nancy La Rosa estudió Grabado en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. En la actualidad, cursa estudios en la maestría de Antropología Visual en la PUCP y es profesora de la facultad citada. Al igual que en el caso de Alejandro, sus estudios le han permitido complementar la actividad plástica con la teoría y comprender más allá de sus intuiciones, los procesos sociales implicados en la configuración de la imagen. El pertenecer a dos ámbitos académicos convierte a Nancy en un sujeto de entre medio, entre lo teórico y lo práctico de antropología y arte, y le da la posibilidad de complementar uno con otro e inclusive de hacer préstamos entre ellos:

Ahora, con la maestría, vas averiguando qué es lo que está detrás del uso de algún tipo de imagen o técnica. Hay que ser muy cuidadosos en la selección del modo de representación, debe de ser una elección consciente, porque pasa a formar parte de la decodificación que el lector hace al enfrentarse a la obra (La Rosa, Entrevista 1, 2016).

Pronto, durante su carrera, se dio cuenta de que le interesaba la imagen como producción y como reproducción. Escogió la especialidad de Grabado por la posibilidad de reproducción en serie que la técnica permite. En el año 2002, formó parte de un grupo de investigación universitaria, cuyos temas eran el documento, el arte y la estética. Desde estas investigaciones, empezó a comprender la relación de afectación entre la tecnología de representación seleccionada, es decir, el medio para expresar una idea, y la idea:

a mí y a algunos de mis compañeros que habíamos decidido trabajar el grabado, nos hizo cuestionar el medio que utilizábamos para querer decir alguna cosa... entonces, nuestros trabajos comenzaron a pensarse y conversábamos entre nosotros... Ya no era importante solamente el si te gusta o no cómo se ve, sino por qué necesitas de una forma para que algo se vea de alguna manera. En ese momento, estábamos viendo la relación entre el medio y sus implicancias, cómo se conceptualiza el medio que estás utilizando para alejar o acercar lo que estás diciendo. O sea, a nivel de percepción, de lectura, de régimen de verdad (en ese momento, no éramos conscientes de eso) (La Rosa, Entrevista 1, 2016).

Este testimonio permite identificar que uno de los intereses de la artista está en la relación entre lo representado y el modo de representación; por ello, las primeras investigaciones de Nancy, por ejemplo, *Datos insuficientes* (figura 4.9), exploran el efecto de la tecnología de representación, y lo hace a partir de representaciones del espacio:

lo macro se ha pensado a través de un tipo de perspectiva y un tipo de forma de ver, y lo micro también [...]. Visualmente comencé a relacionar esas cosas y las posibilidades que podía tener una imagen ambigua, o una imagen creada desde otro lado [otro modo de ver] para hacer relaciones con cosas de la realidad. Al comienzo no sabía cómo abordar lugares, pero, poco a poco, la práctica me llevó a buscar lugares que me permitieran trabajar cosas que me interesaban... preocupaciones en torno a cómo percibimos el espacio (La Rosa, Entrevista 3, 2016).

Figura 4.9

Una imagen de la serie “*Datos insuficientes*”. Fotografía: Nancy La Rosa (2008)



Imagen: <http://www.datosinsuficientes.net/>

La artista se interesa por cómo se relacionan las representaciones, las conductas en el espacio y los espacios desconocidos. La propuesta de representación de Nancy toma en cuenta la relación que hay entre prácticas específicas desde las que se mira o experimenta un lugar y que determinan cómo se aprehende y delimita, y las representaciones resultantes. En el caso de *Territorios del límite*, la exposición comparte imágenes variadas: tanto fotos propias de la artista, que surgen de caminatas o “derivas” en el bosque, como fotos de otros (periodistas), que son resultado de derivas por el

ciberspacio y el espacio de los *mass media*. Nancy, desde la apropiación, comparte las formas de otros de discurrir o de estar en el espacio.

La artista recorre un pequeño sector del bosque amazónico guiada por un interés de desarrollar una mirada no distanciada ni objetiva:

Estaba interesada en otras nociones de espacio... que no conocemos [...] Si tú te desenvuelves en un espacio que es difícil de ver desde arriba y que está casi todo cubierto de vegetación, ¿cómo comienzas a entender tu propio espacio? Una forma básica de entender el bosque amazónico era estando ahí, por eso fui. El mundo de los sonidos era increíble..., te das cuenta de que en algunas situaciones no tienes idea de lo poco que habíamos estado usando el oído (La Rosa, Entrevista 3, 2016).

La necesidad de generar una práctica de percepción distinta de la mirada distanciada llevó a Nancy a experimentar con el transitar —la deambulación, la caminata— y específicamente con una forma de caminata a la que llama “deriva”, consciente de que “la forma de transitar influye en las imágenes que puedes recoger [...] sí, la deriva promueve un modo de ver que tiene que ver con nociones de espacio que normalmente no manejamos” (La Rosa, Entrevista 1, 2016).

La deriva surge como una de las propuestas del arte de vanguardia. Entre 1951 y 1953, Guy Debord fue parte de un movimiento llamado la Internacional Letrista, que buscaba alejarse de lo convencional, incluido el arte, y vivir la vida, y donde lo importante era vivir situaciones y recrearse a sí mismo. La deriva fue un recurso para “crear situaciones”. “El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo” (Debord, 1958, en *Internationale Situationniste*, 1999)⁶⁴.

4.2.2 Representación del espacio y sus significados

Seleccioné la obra de Nancy, *Manifestaciones de una lejanía*, para ser parte de esta investigación, porque, al igual que en el caso de Alejandro, me interesó el tema y el modo de representarlo. La artista deseaba reflexionar en torno a la noción occidental de territorio que comúnmente manejamos y así lo señala en el texto de pared. Nancy trabaja de modo crítico este “manejo común” que hemos naturalizado y que algunos ya

⁶⁴ “Teoría de la deriva”, texto aparecido en el # 2 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de *Internacional situacionista*, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

no ven como manejo, sino que asumen como la realidad. En los párrafos siguientes, se alternarán las descripciones, sensaciones y memorias que me evocan los montajes de imágenes, con interpretaciones de su sentido: las de la artista, las de otros intérpretes y las mías.

La apuesta temática de Nancy no está tanto en las imágenes como en su reunión con el espacio de exhibición. Por ello, para el caso de Nancy, analizaré primero la exhibición como totalidad. Luego, se describirán y analizarán tres piezas de la exhibición. Haré dialogar mis impresiones de *Manifestaciones de una lejanía* con las que Eliana Otta, artista de su misma generación, publica en un fanzine⁶⁵.

No recuerdo el orden en que miré las imágenes, ni cuánto tiempo permanecí en el espacio. Quizá, inclusive el tiempo que llevó investigar la obra de Nancy y conversar con ella haya hecho su trabajo para borrar las primeras impresiones, que seguramente hoy se confunden y complementan con una mirada actual de la obra y lo que deseo ver en esta. Ello, sin embargo, es imposible de remontar, así es que intentaré una narración de cada una de las piezas sabiendo que en esta no existen la frescura ni la sorpresa iniciales, sino que confluirán un pasado evocado y un presente en el que lo descrito está complementado y se reúne con impresiones presentes, y con el diálogo con la artista.

El espacio de exhibición

Recuerdo haber entrado en un espacio oscuro. Debo de haber sido de las primeras personas en llegar. Mi recuerdo es del espacio y la experiencia de la obra, pero no de la gente. De hecho, algunas veces uno atiende a las exposiciones para encontrarse a los amigos; este no era el caso. Nancy no era mi amiga y tampoco conocía a sus amigos, artistas de la generación del 2000. La sala, sin embargo, era un lugar ya conocido para mí. Quienes solemos recorrer este tipo de espacios, bien sabemos de las transformaciones que los objetos pueden operar en los espacios en los que son exhibidos, transformando lo que creemos conocer. La sala estaba oscura, parecía ser una continuación de la noche barranquina, que con sus altos árboles tendría que haber quedado afuera luego de atravesar la puerta hacia el interior de la galería. Una vez

⁶⁵ Eliana ha participado también en la investigación. De modo casual, para acercarme al ámbito teórico de su trabajo, me alcanza un grupo de fanzines de su producción⁶⁵. Coincidentemente, entre ellos, hay uno que revisa puntualmente la propuesta visual y las posibles interpretaciones de *Manifestaciones de una lejanía*. El ofrecimiento surgió dentro de la conversación y de modo espontáneo, tanto es así que me atrevería a decir que no hubo intención en Eliana de señalarme que ella también pensaba la obra de Nancy. En realidad, no mencionó el contenido de ninguno de los fanzines, solo me los dio en una bolsita plástica. El texto es parte del grupo de fanzines en los que Otta decide compartir sus reflexiones de un modo informal, económico y “al alcance de la mano”, sobre distintos momentos, actores y obras del mundo del arte.

aceptada por el cuerpo y por el ojo la idea de entrar en un espacio de penumbra, uno podía empezar a discurrir; uno podía discernir imágenes iluminadas, así como imágenes luminosas y objetos en el suelo o apoyados en los muros. El espacio invitaba al movimiento, a la aproximación y a una lectura activa de las piezas.

Líneas más arriba se señaló el interés de Nancy por cuestionar nociones que hemos naturalizado. La primera de las naturalizaciones que Nancy aborda es el tipo de visibilidad que el espectador espera tener del objeto de arte. He realizado la descripción etnográfica del espacio expositivo: una sala que recibe al visitante de un modo particular, ya que reta la “normal” visibilidad limpia y clara de los objetos dentro del espacio expositivo que el visitante asiduo de museo o de galería espera encontrar (figura 4.10). Este tipo de visibilidad, ligada a nociones de objetividad, que permite dominar con una sola ojeada el espacio y liberarse de la incertidumbre no estaba presente.

Figura 4.10

Vista de un ángulo de la sala



Imagen: www.datosinsuficientes.net

Observo mi reacción ante un tipo de espacio expositivo que modifica las convenciones de presentación del arte. Hay en mí, sorpresa y curiosidad. Dado que estoy en un “espacio para ver el arte” y no en un contexto de exhibición que pretende explicar y generar una narrativa exacta de aquello que se ve —como podría ser un museo de historia natural—, observo que el presupuesto de estar en el lugar para ver arte está determinando la experiencia que me permito tener. Pero también pienso en el rechazo que puede surgir en otros espectadores, no tan asiduos, en las reacciones que surgen en el espectador, cuando las mediaciones del arte proponen una nueva relación con el objeto de arte y al hacerlo generan una brecha entre la forma pasada de mirar y la

presente. M. Podro se refiere a las brechas que aparecen cuando la pintura se transforma: la brecha puede parecer muy grande para aquellos interesados en ver cómo la transformación de la pintura nos relaciona de una manera nueva con el asunto al ser espectadores. La brecha puede parecer enorme para aquellos cuyo interés en las pinturas es ver a través de ellas para confirmar, e incluso, celebrar, aquello que ya conocen y valoran, incluyendo lo que conocen y valoran en la pintura del pasado (Podro, 1991).

La propuesta de montaje de Nancy saca al espectador del lugar cómodo, de sus propias conductas de visibilidad desde dos movimientos. El primero, ya se ha señalado, y es que no se ingresa al “cubo blanco”, sino a uno negro. Eliana señala el uso de la oscuridad en el espacio expositivo como recurso para desdibujar el espacio cartesiano: “el espectador se adentraba en un espacio de límites difusos, donde las esquinas de la habitación se perdían en la oscuridad, invitándonos a desestabilizar nuestra percepción al romper la geometría y rigidez de los ángulos rectos que acogían el proyecto” (Otta, 2015). El segundo se trata de la visibilidad del espacio representado, y es que la comprensión de las piezas no es única, sino más bien múltiple: no hay “lectura e interpretación” de piezas, sino emergencia de sentido desde la irregularidad en el tamaño, el material y el modo de montaje.

Estas modificaciones en cuanto a las nociones occidentales de cómo se deber ver inciden en nuestras imágenes mentales o ideas del mundo. Estrella de Diego hace una revisión crítica de los modos en los que la imagen ha materializado, objetualizado y fetichizado el espacio desde la representación. Recojo tres puntos: el primero es que “buena parte de nuestra imagen mental del mundo deriva de la manera y las formas a través de las cuales dicho mundo se presenta ante nuestros ojos”, y las representaciones modernas lo han hecho visible de un modo limpio, recortado y dominable. El segundo señala que “hemos naturalizado las formas y hemos desestimando que son una producción” (desde un sujeto y un discurso) y se refiere a las críticas culturales y sociales más recientes en la geografía (Pred, 1984; Seamon, 1980; Harvey, 1993), las cuales consideran que las discusiones del espacio representado deben incluir las imbricaciones entre la representación y las cuestiones de poder y conocimiento que han sido el marco para su producción. El tercer señalamiento se enfoca en los sistemas de saber, como la geometría euclidiana, el espacio cartesiano y la perspectiva, y los reconoce como dispositivos de un sistema visual que permiten estrategias de

organización y visibilización ligadas a agendas de dominación y control. Dice, por ejemplo, de la perspectiva:

Un sistema unitario que conforma la mirada de un sujeto único que siglos más tarde la Ilustración perfecciona e impone sobre el planeta a través de sus sofisticadas políticas coloniales; a través de su descripción y dibujo del mundo; de la geografía, de la escritura de la tierra (De Diego, 2008, p. 32).

La segunda noción naturalizada que Nancy investiga y cuestiona es la noción (occidental) de territorio y lo podremos observar desde las imágenes que produce, representaciones mediante las cuales están siendo cuestionadas y, en algunos casos, transgredidas, imágenes convencionales del espacio y su utilización de la delimitación. La artista relativiza o suspende la noción occidental de territorio para permitir que afloren o que se generen otras nociones desde las cuales concebir y constituir el territorio y sus límites.

La tarea de relativizar la convención no es nueva y ha sido emprendida por disciplinas como la Sociología, la Antropología y la Geografía. La teoría culturalista de la Geografía revisa críticamente los principios básicos en los que se asienta el concepto del espacio absoluto y establece, en cambio, que el lugar se constituye mediante prácticas en un territorio específico, una localidad con cierta materialidad y ciertos habitantes; además, que dicha constitución es un proceso y es cultural (Creswell, 2009). Desde la teoría de la cultura visual, el concepto de límite y cómo construimos los límites de una idea o de un espacio se muestran también como una construcción cultural (Guarné Cabello, 2014). Teorizaciones contemporáneas de la imagen (Mierzooff, 1999; Ardevol&Muntañola, 2004) establecen que la imagen no es la realidad ni un espejo transparente de ella. La imagen, más bien, representa un posicionamiento sobre el tema que se aborda, y detrás del cual está un sujeto que realiza la representación desde sus aprendizajes culturales específicos. Discutir la imagen en estos términos pretende no solo mostrar sus complejidades, las relaciones de poder y las cuestiones culturales que la determinan, sino también sus posibilidades, ya que la imagen puede ser una relectura del mundo que lo libere, aunque momentáneamente, de la reiteración de convenciones ya establecidas por el discurso hegemónico.

Para el caso que nos ocupa, relativizar la convención de la imagen del espacio, es la intención de la artista y la realiza problematizando el propio acto de representación investigando en nociones de territorio que los no occidentales practican y utilizan. Se

trata de relativizar la concepción moderna de objetividad ligada al espacio —y las representaciones que la implementan—; de revalorar, recuperar o recrear otras concepciones. Pero esta búsqueda no es efectuada como una investigación científica, sino desde experiencias e indagaciones mediante supuestos. Cito el texto de pared de la muestra *Manifestaciones de una lejanía*:

Manifestaciones de una Lejanía es un proyecto que reflexiona frente a la ausencia de información acerca de las nociones de territorio de los indígenas en aislamiento voluntario en la selva peruana. La muestra propone, desde el arte, proyectar distintas preguntas acerca de otras realidades territoriales, y posibles representaciones desde experiencias que puedan generar vínculos con la idea de un territorio en continuo desplazamiento o de carácter temporal. La exposición despliega una serie de imágenes que parten de caminatas o derivas en el bosque, fotografías de prensa mostradas como evidencia de la existencia de los indígenas en aislamiento voluntario, de textos y documentos, para así indagar, mediante supuestos, otras relaciones con el territorio (La Rosa, *Datos insuficientes*).

La **OBRA 1: Aproximaciones hacia...** (figura 4.11), se constituye a partir de la luz. Se compone de una multiplicidad de pequeñas cajas de luz montadas como una constelación, un grupo de fragmentos. De lejos son solo colores verdes, verdes azulados, blancos. Ya más de cerca, se logra distinguir algunos detalles. El ojo lucha por enfocar, pero la imagen no lo permite, pues ella misma es algo difusa en muchos casos. El encuadre parece no buscar nada, ningún tema en especial; parecen ser pequeños recortes esféricos de paisajes con mucha vegetación. Reconozco las imágenes, son las mismas que vi en un taller de impresiones cuando conocí a Nancy. Esta vez, desde la luz y el amontonamiento, cobran otro matiz, otra capacidad subjetiva. La composición utilizada, en este caso, me hace pensar en un grupo de animales, una manada, un cardumen o una bandada. Hay un cierto orden, pero no es estricto ni su dibujo remite a nada geométrico ni reconocible. Es, más bien, orgánico. Sin embargo, la disposición en grupo invita más a una lectura de la totalidad que de la individualidad de cada pieza. Verlas con luz o a través de la luz les otorga, además, cierto poder: atraen como la luz que atrae a los insectos. Hay también un sonido, un monótono, pero electrificado zumbido que acompaña la experiencia. Si amplí un poco el enfoque de mi atención hacia como están exhibidas las imágenes, logro identificar una cantidad de cables que surgen de las cajitas negras y “llueven” hacia abajo.

Figura 4.11

OBRA 1: *Aproximándose hacia....* Instalación de fotografías pinhole en cajas de luz. Nancy La Rosa (2011)



Imagen: www.datosinsuficientes.net

La imagen no es única, es una multiplicidad que nos afecta con su luz, su sonido y su fragmentación. Tiene una presencia activa y atractiva. El ojo salta de un punto luminoso a otro para descifrar la relación entre las partes, para encontrar una ruta, un mensaje, un camino cifrado. Parece no haber nada “claro”, solo sensaciones. Al cabo de un rato, me retiro desconcertada al no haber encontrado “nada”. Sin embargo, la constelación de imágenes parece haberme mirado con su luz y hablado con su zumbido. Eliana se refiere a la acción de “mirar sin ser visto”, con la que generalmente experimentamos a las obras de arte, que aquí no se cumple, “las cajas de luz parecen mirarnos a nosotros mirando”. La conducta social convencional desarrollada para ver arte, como explica Bolaños líneas más arriba, ha sido “poderlo ver” desde un espacio de dominación en el que la imagen es pasiva. En esta exposición, ese tipo de control del espectador sobre la imagen está siendo modificado.

Continuando el recorrido, al lado derecho de la constelación de pequeñas imágenes luminosas, tenemos otras tres imágenes, casi en blanco y negro. La luz es también el medio para la existencia de la imagen, son diapositivas que se proyectan desde tres aparatos. La **OBRA 2** obra se llama *Asentamientos temporales* (figura 4.12) y la imagen del asentamiento es temporal por como aparece: sujeta a una temporalidad y a una disposición en el espacio que no permiten la mirada totalizante. La imagen es proyectada en un carrusel que constantemente la cambia, lo cual no permite fijar la atención en esta por periodos prolongados. Esta dificultad se acentúa por la

simultaneidad, las imágenes se proyectan en tres paredes que forman una “U”, tres puntos cardinales.

Figura 4.12

OBRA 2: *Asentamientos temporales*. Instalación: proyección de diapositivas. Nancy La Rosa (2012).



Imagen: www.datosinsuficientes.net

Esta segunda pieza me enfrenta, como espectadora, a mis ideas de paisaje. Algunas veces, es factible reconocer el “tipo” de paisaje selvático, y otras no queda muy claro qué es lo que veo. Las imágenes están rayadas, no son “limpias”, es como ver el paisaje a través de filtros. Recuerdo la conversación con Nancy sobre las cámaras pinhole, su aceptación y posterior interés por la imagen desenfocada y difusa, y pienso en el tipo de mirada que le interesa compartir.

La **OBRA 3: *La clausura del mapa***, se conforma por el díptico I y II; como título, nuevamente utiliza el sustantivo “clausura” de modo literal y experiencial. Son dos imágenes que se parecen a un mapa geográfico desde sus formas, pero que desde una mirada más cercana las muestra “mal usadas” o desarmadas. Se representa el mapa del Perú en un color verde sólido, en un caso de cabeza y en el otro virado a la izquierda. Están colocadas en dos paredes que forman un ángulo recto, a una altura cómoda para ser vistos. Compositivamente, de nuevo, utiliza el diálogo entre piezas. Esta vez solo entre dos, lo suficiente para dejarnos saber que no es una equivocación,

sino un método. Por su tamaño, guardan relación con los mapas de la Carta Geológica Nacional⁶⁶. A simple vista y desde lejos, parecen ser mapas comunes a color, impresiones de tinta sobre papel. Ante un escrutinio mayor, nuevamente, quedo desconcertada: las imágenes no pueden ser llamadas mapas, dado que son mapas indescifrables que no enmarcan nada ni denominan nada. Con una estética de desorden, muestran una superposición de planos sobre una superficie de papel.

Figura 4.13

OBRA 3: *La clausura del mapa I*. Serigrafía sobre papel. Díptico. Nancy La Rosa (2012)



Imagen: www.datosinsuficientes.net

En mi interpretación, pasan de ser mapas a ser imágenes subjetivas; si el mapa es algo que abre al entendimiento e investigación una zona usando mediciones, este mapa ni esclarece ni ordena, sino que impide y clausura. Dice Eliana Otta que la imagen resultante “anula la capacidad informativa y referencial del objeto retando sus intenciones de precisión y veracidad”.

Son varios los artistas que hacen un “mal uso” de los mapas para retar las

⁶⁶ La Carta Geológica Nacional a escala 1:100,000 está conformada por 501 cuadrángulos, los cuales fueron cartografiados entre los años 1960 y 1999. Cada mapa geológico o grupo de mapas viene acompañado de un boletín Serie A (Carta Geológica Nacional), en el que se brinda información objetiva del terreno estudiado, resaltando la estratigrafía, rocas ígneas y geología estructural; en algunos casos, van acompañadas de geología económica, geología histórica entre otras ramas geológicas de la región estudiada. Toda la información está ilustrada con fotografías de campo, columnas estratigráficas, secciones estructurales, resultados de laboratorio y la bibliografía de referencia, para darle al producto la solidez científica y técnica. <http://www.ingemmet.gob.pe/carta-geologica-nacional>

convenciones que los sustentan. Me referiré a dos casos emblemáticos, cuyas consecuencias son analizadas por Estrella de Diego. El primero apareció en la revista *Variété*, en 1929 (figura 4.14), cuando ocurre lo siguiente:

los surrealistas trastocan el orden, borran España y Portugal, encogen China o alargan México, develando una visión particular del mundo que propone al mapa como una simple convención cultural entre las muchas que gobiernan Occidente y trastocando la idea de “la tierra” (De Diego, 2008).

Figura 4.14

Caso “error” 1



Figura 4.15

Caso “error” 2



El segundo, el dibujo de América del Sur invertida (figura 4.15), fue hecho en 1935 por el artista uruguayo Joaquín Torres García para ilustrar un artículo titulado “La escuela del sur”. El artista, intencionalmente, volteó el mapa para preguntar: “¿Quiénes y con qué intereses han dictaminado lo que es el norte y lo que es el sur?” (De Diego, 2008) y, tangencialmente, para señalar las relaciones de poder que determinan el modo con el que convencionalmente miramos el mapa en la actualidad.

El “mal uso” de la tecnología representacional utilizado en el mapa es recurrente en las otras piezas descritas, ya que si bien hay representaciones en la forma de materialidades visibles, ellas no me dejan ver. Hay imágenes para ser miradas; consecuentemente, yo estoy buscando “ver” algo diferente. Esta confrontación entre lo que espero ver y no veo me enfrenta como espectador a mis ideas de representación del espacio y evidencian una vez más una educación de mi mirada, un disciplinamiento. Nancy no utiliza los modos de representación clásicos del arte, la pintura o el dibujo, mediante los cuales el mundo ha sido y es presentado ante nuestros ojos. Utiliza un repertorio de imágenes: fotografías, videos o mapas, que desde el grado de indicialidad

con aquello representado podrían ser considerados como representaciones verdaderas del mundo. Se lo apropia, pero no lo utiliza tal cual; lo desbarata con diferentes acciones.

- El uso del espacio expositivo en penumbra rompe con las líneas cartesianas y dificulta la visibilidad y control del objeto de arte, ambas convenciones de los espacios de exhibición modernos (Bolaños).
- El uso de la imagen múltiple, al presentar varias fracciones o posibilidades del tema en cuestión, niega la autenticidad y la originalidad de la imagen única, valora el significado que emerge desde la acumulación y la colección de puntos de vista múltiples.
- El uso de la imagen con luz permite que las imágenes viajen hacia el espectador. Esto las convierte en imágenes con agencia, que no esperan a ser miradas.
- El uso de la imagen difusa, “alterada” y en movimiento.

Las acciones con las que Nancy desbarata la representación, contradice de diversos modos los ideales que signan la representación moderna del espacio. La modernidad detiene la acción para estudiarla y la fotografía fue una de las herramientas utilizadas para detener aquello que se deseaba estudiar. Selva & Solá explican que el valor de la fotografía radica en que socialmente le hemos adscrito el poder de reproducir el mundo con veracidad: “la fotografía se presenta como un medio para configurar imágenes con un grado de analogía muy cercano al referente”; añaden que los nexos históricos de esta configuración para el deseo de conocimiento guardan relación directa con el positivismo y otros ámbitos, entre los cuales está el mundo biológico: “la fotografía nace en Francia con el ascenso de la filosofía positivista de Comte, impulsada por la aspiración a un conocimiento científico y exacto del mundo sensible. Esta vocación de conocimiento científico se proyecta sobre el mundo biológico (Darwin)” (Selva & Anna, 2004, p. 177). Por su parte, Foucault (1963) se refiere a la mirada clínica como un tipo de mirada que descontextualiza su objeto y lo inmoviliza. Ambos recursos utilizan la mirada como modo de conocimiento y colocan al hombre-sujeto en control de la cosa estudiada, su objeto. Es así como el enfoque visual viene a reemplazar en las ciencias modernas el enfoque táctil y se establece que la representación verdadera y objetiva se debe constituir desde la visualidad.

Esta representación verdadera es en realidad una construcción social, y desde los casos del mapa y las tarjetas postales, Estrella de Diego realiza un análisis crítico de la

representación del espacio incidiendo en la importancia de asumir su construcción social:

se suele dar por hecha la objetividad del mapa, sin tener en cuenta el trabajo de traducción que dicho trazado implica. Y en este punto empieza el malentendido, ya que trazar un mapa conlleva en primer lugar, el necesario poder para trazarlo [...] el cartógrafo está inscrito en una tradición y en unos parámetros de clase, raza y género, y sobre todo dicho cartógrafo se asocia al espacio absoluto, la geometría euclidiana y la perspectiva (De Diego, 2008, p. 31).

De Diego considera que tanto la tarjeta postal, como el mapa, utilizan estrategias fetichistas —presentar el detalle o alejarlo—, cuya intención es poseer el mundo, ordenarlo y coleccionarlo:

la tarjeta postal [...] trozos de mundo que permiten poseer el planeta entero y llevárselo a casa, coleccionarlo; estereotipos del mundo que plantean en su paradoja una estrategia solo en apariencia opuesta a la del mapa. Igual que el mapa, la tarjeta postal, en sus juegos de fragmentación, no divide sino que reúne, comprime, reduce, resume, escribe, dicta (De Diego, 2008, p. 19).

Dado que el arte no tiene la pretensión de ser ciencia, puede no hacer uso de la mirada que pretende asegurar su objeto y su verdad con una certeza cerrada, como en el caso de Nancy, quien en cambio va en contra, y lleva a cabo acciones —como las tres anteriormente descritas— con las cuales imposibilita el acceso a la visibilidad y a la comprensión del espacio representado al que estamos acostumbrados, priorizando, en cambio, la sensorialidad.

Trabaja por ejemplo, a través de experimentos de repulsiones de agua y aceite, cuyas impresiones sobre papel presentan una imagen difusa y alterada, y así descubre el interés por lo ambiguo:

me interesaba como las ramificaciones que se hacían, las formas micro que se hacían se conectaban con formas macro. Luego, lo estude en la teoría de los fractales. Era una forma de construcción de la naturaleza [...] visualmente comencé a relacionar esas cosas [las repulsiones] y las posibilidades que podía tener una imagen ambigua, o una imagen creada desde otro lado para hacer relaciones con cosas de la realidad (La Rosa, Entrevista 1, 2016).

Didi-Huberman se refiere a la presencia y la ausencia de la certeza en las imágenes del arte. Señala que si bien en ciertos trabajos de arte, como en el caso del artista Frank Stella, se propone la actitud de la certeza ante el mundo desde una visión tautológica, “lo que ven es lo que ven”, la relación con la imagen no siempre contiene certeza. Hay ciertos tipos de objetos que impactan justamente desde su presencia y su incertidumbre; que ejercen atracción y fascinación en quien los mira justamente al no permitir ser descifrados. Y para Didi-Huberman, este tipo de objetos obliga y hace necesario reflexionar, porque “lo que vemos delante de nosotros mira siempre dentro, haciendo imposible dominar lo que quisiéramos constituir en objeto de nuestra mirada” (Didi-Huberman, 2014).

4.2.3 La materialidad de los lugares y sus significados sociales

“La ausencia de información de nociones de territorio de los no contactados” es un hecho que para Nancy se convierte en disparador para una propuesta de representación. De allí, se desligan las siguientes dos preguntas: ¿cuáles son las nociones de territorio de alguien que no es occidental y que vive de modo nómada? y ¿qué tipo de percepción del mundo se genera desde el desplazamiento en el espacio mismo?

Los indígenas en aislamiento voluntario son llamados “no contactados”: “Son los últimos pueblos que no fueron colonizados y que no tienen relaciones permanentes con las sociedades nacionales prevalecientes en la actualidad” (OAS, documentos oficiales OEA, 2013). Se estima que en la Amazonía del Perú, Ecuador, Colombia y Brasil existen al menos setenta y un pueblos en aislamiento voluntario. (Territorio Indígena y Gobernanza) y Survival estima que hay alrededor de quince pueblos indígenas aislados en el Perú, entre los cuales, están las etnias cacataibo, isconahua, matsigenka, maschcopiro, mastanahua, murunahua, nauti y yora. El lugar escogido por Nancy para llevar a cabo la investigación es el Centro de Investigación y Capacitación Río Los Amigos (CICRA), en Puerto Maldonado⁶⁷, que es considerada la estación biológica con mayor actividad en la Amazonía y una locación geográfica en la que habitan indígenas, algunos de los cuales viven en aislamiento voluntario.

⁶⁷ Está situada en la confluencia de los ríos Madre de Dios y Los Amigos, entre el Parque Nacional Manu y la Reserva Nacional Tambopata. Asimismo, colinda con la Reserva Nacional para indígenas en Aislamiento Voluntario (PIAV).

La Organización de Estados Americanos (OEA) considera que los pueblos indígenas aislados son extremadamente vulnerables en cuanto a su salud, pero también en cuanto a la conservación de su modo de vida, el cual está ligado a su territorio:

Los pueblos indígenas en aislamiento voluntario y contacto inicial son titulares de derechos humanos en una situación única de vulnerabilidad, y unos de los pocos que no pueden abogar por sus propios derechos [...] Como ha expresado la Comisión Interamericana, en el caso de los pueblos indígenas “existe una relación directa entre la libre determinación y los derechos sobre la tierra y los recursos naturales”, la cual toma particular relevancia cuando se trata de pueblos en situación de aislamiento voluntario o contacto inicial” (OAS, documentos oficiales OEA, 2013).

Esta vulnerabilidad es difícil de ser subsanada, puesto que en la actualidad no es de importancia para el Gobierno generar y legalizar una noción de su territorio.

Como señalé anteriormente, el territorio se define como una producción en la que está involucrado el sujeto desde prácticas que determinan la delimitación y el control de dichos límites por parte de grupos sociales. Para el caso de este territorio en particular, cabe entonces señalar dos puntos: 1) la producción de lugar que hacen los no contactados es desconocida, y 2) la producción que hacemos los occidentales del territorio indígena está ligada a las actividades extractivas y, por lo tanto, invisibiliza a los habitantes. El Instituto del Bien Común⁶⁸, una institución que intenta subsanar la falta de información en torno a la extensión del territorio originario de las comunidades indígenas, denuncia:

Hoy, a casi un siglo de su reconocimiento por la Constitución, el Estado peruano es incapaz de presentar información oficial sobre cuántas son las comunidades indígenas, dónde están ubicadas y qué tierras tienen. En plena era digital, cuando el Ministerio de Energía y Minas tiene perfectamente registradas las casi 55,000 concesiones mineras en un sistema catastral moderno, no existe una base de datos oficial sobre las 10,500 comunidades indígenas del Perú.

La ausencia de información en cualquier ámbito es un disparador bastante potente hacia la acción. Determinar la extensión del territorio indígena es una tarea que

⁶⁸ El Instituto del Bien Común (IBC) (<http://www.ibcperu.org/>) es una asociación civil peruana sin fines de lucro, fundada en 1998, que trabaja con comunidades rurales para promover la gestión óptima de los bienes comunes, tales como territorios comunales, cuerpos de agua, bosques, pesquerías y áreas naturales protegidas.

implica definir las nociones de territorio propias de esa comunidad. Con la finalidad de proporcionar a comunidades indígenas información para establecer ante las instancias del gobierno su derecho de territorio, el Instituto del Bien Común efectúa un trabajo de mapeo desde un complejo proceso de “levantamiento de información”, que se realiza de forma colaborativa con las comunidades indígenas, e incluye prácticas como la narración de mitos e historias, los cantos y el recorrido del espacio con el fin de obtener una versión, desde el diálogo, de la noción indígena de territorio y de los modos particulares de producción del espacio desde las prácticas sociales de estas comunidades:

Tanto la ausencia de información como el deseo de conocer sobre las prácticas que determinan la delimitación —por ejemplo, las formas de transitar— son de interés para Nancy. Uno de sus trabajos anteriores se enfoca en la falta de información como un límite en sí mismo para el conocimiento humano, un tipo de frontera:

Esa chamba [datos insuficientes] tenía que ver con cuáles eran los límites de esas fronteras. Y si no había información, si nos compete llenarla o no. ¿Cuál es el límite de querer abarcarlo todo o no? ¿Cuál es el límite de nuestra visión abarcadora? (La Rosa, Entrevista 1, 2016).

Datos insuficientes (figura 4.16) es una obra anterior en la que Nancy descubre el vacío como límite. Ciertos vacíos —zonas en blanco, sin levantamiento topográfico— en los mapas de la Carta Nacional de Perú le despiertan un gran desconcierto:

Ese trabajo surgió porque estaba con un amigo que había comprado unos mapas de la carta nacional y yo vi el hueco en el mapa. Y yo, de ahí en adelante, no escuché nada más sobre el viaje de mi amigo, sino que me obsesioné con el hueco. Me pareció fascinante. Le pregunté dónde lo había comprado y, al día siguiente, me fui para allá. El momento de comprar los mapas fue muy bacán, porque aprendí un montón de cosas ahí con las personas del Instituto Geográfico Nacional. Ahora, podría decir que fue como una conversación-entrevista con el señor que me atendió. Él fue muy amable, me explicó todo el proceso.

Figura 4.16

Estudio I, de la Serie Datos Insuficientes. Impresión digital. Autora: Nancy La Rosa (2008)



Imagen: www.datosinsuficientes.net

La representación es una de las vías mediante las cuales el ser simbólico traduce el mundo en imagen y produce información. Y al representar el mundo, lo delimitamos. El proyecto *Datos insuficientes* tiene como disparador las deficiencias en el método de representar el mundo, la representación imperfecta, un mapa con vacíos que aparece cuando un asunto meteorológico —una nube que genera un vacío en la cartografía— interfiere con el proceso de traducción. El vacío es, en este caso, lo opuesto a la información, a “la materialización de investigación en la forma de datos”. Este vacío es el punto de partida de Nancy para explorar un sentido particular de frontera: el límite para el conocimiento y se convierte en un llamado hacia la acción y la investigación a partir de las cuales Nancy materializa una serie de ficciones para llenar los vacíos. En el proyecto *Manifestaciones de una lejanía*, el vacío es la falta de datos, que la lleva a investigar sobre la locación geográfica en la que viven los indígenas en aislamiento desde una experimentación que intenta desligarse de la perspectiva occidental distante y desconectada.

El vacío es, a su vez, lo opuesto a la promesa de la modernidad: organizar, saber y abarcar el espacio desde la visualidad para controlarlo. La artista se refiere puntualmente a la frontera desde el ámbito simbólico, donde aparece como un límite entre lo conocido y lo desconocido. La frontera, como el límite para el conocimiento aparece para ella como una resistencia o como la incertidumbre: “Hay una frontera que

el llenado del mapa o el vacío del mapa permite [...] lo veía [el vacío del mapa] como el lugar que se resiste a ser cartografiado”. También señala que:

pensar la frontera como [...] si hay algo que no sabes, quizás, tampoco lo vas a saber. Intentar hacer que la duda sobre algo sea parte de esa característica. De ese espacio. [...], ¿la frontera como cargada de no saberlo todo, como un espacio de incertidumbre, de no saberlo todo? (La Rosa, Entrevista 1, 2016).

El sentido particular de frontera como incertidumbre está presente en la propuesta de Bhabha, quien desde cuestiones de identidades nacionales se refiere a que el límite es el lugar de lo nuevo que se forma desde la hibridación. Bhabha, asimismo, tiende los puentes entre el pensamiento del límite y la práctica del límite:

La significación más amplia de la condición pos moderna está en la conciencia de que los "límites" epistemológicos de esas ideas etnocéntricas son también los límites enunciativos de un espectro de otras historias y otras voces disonantes, incluso disidentes: mujeres, colonizados, minorías, portadores de sexualidades vigiladas. Pues la demografía del nuevo internacionalismo es la historia de la migración poscolonial, las narrativas de la diáspora cultural y política, los grandes desplazamientos sociales de campesinos y aborígenes, las poéticas del exilio, la sombría prosa de los refugiados políticos y económicos. Es en este sentido que el límite se vuelve el sitio desde el cual algo comienza su presentarse en un movimiento no distinto a la articulación ambulante y ambivalente del más allá que he trazado: "Siempre, y siempre de modo diferente, el puente acompaña la marcha más rápida o más lenta de los hombres en una dirección o en otra, de modo que puedan llegar a las otras orillas [...] El puente reúne como un paso que cruza" (Bhabha, 1994, p. 17).

El concepto de incertidumbre es trabajado también por Appadurai con relación al concepto de imaginación como una herramienta para el cambio. La de Appadurai es una imaginación que surge como respuesta ante la inestabilidad y que activa en los individuos un proceso de “improvisación” capaz de modificar las formas fijas de la modernidad.

La duda y la incertidumbre son el espacio desde el cual Nancy trabaja y le permiten aquella improvisación a la que se refiere Appadurai en su práctica del arte. Señala, por ejemplo, que el dibujo es una forma de materializar, de concretar información, crear certezas, aunque el crear certezas deseche o segregue otras cosas:

Sí, un poco como el opuesto de esta idea de que vas dibujando y con la forma con la que vas avanzando en el dibujo vas codificando, vas agarrando y atando, concretando la

información, la acaparas. Pero este concretar la información, también tapa algunas cosas (La Rosa, Entrevista 1, 2016).

Para ella, la respuesta ante el vacío, la duda, la incertidumbre y la inestabilidad es la acción y la investigación, generar experiencias desde caminatas y derivas que permitan la emergencia de nuevas nociones de tiempo y espacio con relación a los factores de temporalidad y desplazamiento.

4.3 Caso 3: La frontera de la representación

Entrecomillar⁶⁹ la representación en el proyecto *Landscape in quotation marks* de Sandra Gamarra

El tema de frontera, en el caso de Sandra, aparece de modo tangencial, desde una revisión del paisaje: “Paisaje es un término creado desde el arte, un sustantivo que ha perdurado en el tiempo. El paisaje es una abstracción occidental” (Gamarra, Entrevista 5, 2016). Plantearlo como un sustantivo, abre la puerta a revisar que el sistema occidental de representación del espacio ha sido en parte constituido por el arte. Esta idea es seminal a su proyecto de investigación. Sandra hace explícita su agenda de crítica al sistema occidental de representación del espacio desde la acción simple de poner entre comillas el paisaje, es decir relativizarlo, y presentar esto como título de la exposición.

Escogí la obra de Sandra para esta investigación, porque, al igual que Alejandro y Nancy, ella sitúa el problema de frontera en los cánones de representación del espacio; pero a diferencia de ellos, el problema que le interesa no es el de las fronteras territoriales o el de los conflictos entre naciones, sino cómo la naturalización de un modo de representar el espacio conlleva a acciones del hombre con y en el espacio.

4.3.1. El sujeto y sus prácticas

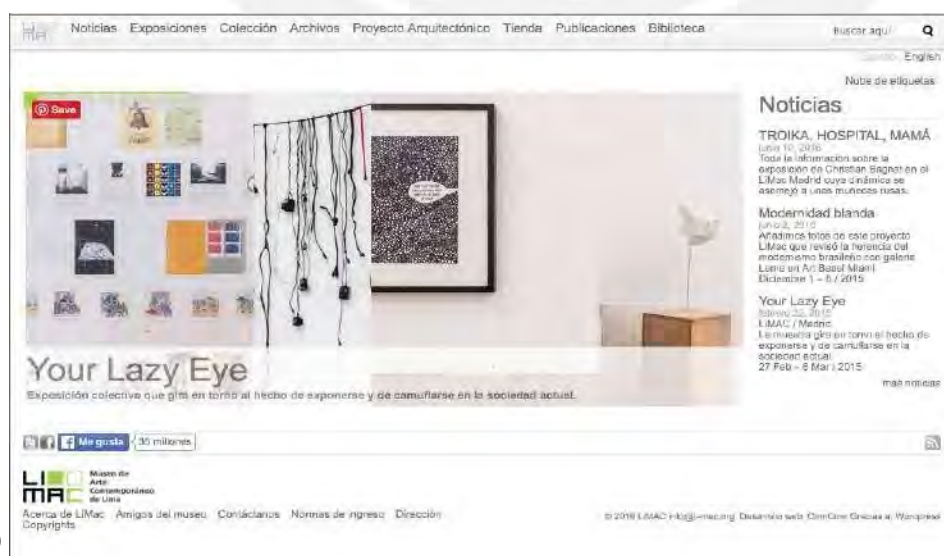
Sandra es una mujer delgada y pequeña, con una gran melena negra. Salta a la vista que su origen no es del todo local. Su madre es nikkei, —emigrante de origen japonés— y su padre, peruano. Se formó en la escuela de pintura de la PUCP en la década de 1990.

⁶⁹ Usamos las comillas, principalmente, para enmarcar citas textuales o enunciados en estilo directo de cualquier extensión. Con las comillas también señalamos una palabra o expresión impropia, vulgar, irónica. Finalmente, cuando en un texto se comenta una palabra en particular, esta se escribe entre comillas. Por Susana Terrones Juárez, licenciada en Ciencias de la Información y en Ciencias de la Educación: <http://udep.edu.pe/castellanoactual/autores/susana-terriones-juarez/>

Ganó una beca y dejó de vivir en Lima para estudiar en Cuenca, España, un doctorado en investigación y arte. Radica desde entonces en España con su pareja, Antoine Jonquieres, comunicador de profesión y francés de nacionalidad. Sandra me comenta sobre cómo ella pensaba el arte al llegar a España: “tenía una forma romántica de contactar con mi yo, y eso no es verdad, es necesario que el arte hable desde una postura crítica sobre lo que estás haciendo; por ejemplo, [en mi caso] sobre el ‘apropiacionismo’”. Sandra desarrolla un cuerpo de obra importante en el que se apropia de obras de arte contemporáneo pintándolas y propone crear un museo con ellas, que supla la falta de museos en Lima o “vacío museal”. El proyecto Limac⁷⁰ tiene ya más de quince años y funciona en un sitio web y también desde presentaciones en el taller de Sandra (Gamarra, Entrevista 5, 2016).

La vida y producción artística de Sandra están marcadas por la conciencia de las hibridaciones de su origen mestizo. Se refiere a un curso y un profesor en particular que la marcó, pues le permitió sopesar la importancia de la impronta que la historia individual ejerce en el proceso creativo. Al respecto, cuando ella señaló: “Nunca antes como ahora la documentación sobre los procesos del artista es una pieza clave para entender la obra” (Gamarra, Entrevista 5, 2016), se refería a la biografía y a su efecto en la producción. Este profesor los instaba a desarrollar creativamente, desde su aporte personal, otras formas de documentar los procesos creativos.

Las religiones también son parte de las hibridaciones culturales para Sandra: “Yo he vivido entre dos religiones: la católica y la shinto. Mi familia entera ha emergido de este choque”. Cuenta que su abuela era shintoísta y su papa, católico, y que entonces su mamá estaba entre dos religiones: “Yo no veía conflicto en la postura de mi mamá y



70

no me daba cuenta [de] que yo misma tenía esta partición, que podía tener a estas dos identidades al mismo tiempo”. Con la muerte de su abuela, se da cuenta del horror que significaba para la abuela el hecho de que en la casa de Sandra no hubiese un Butsudan⁷¹ para hacer las ofrendas. Explica: “Esta situación..., estar ahí te hace entender cómo entiende y cómo siente el otro”. Dice que Arguedas también la ayudó a reconciliarse con esa situación en específico y con otras similares. Hoy, ella piensa que “es factible transitar por las facetas de una misma sin necesidad de reunir las todas”. (Gamarra, Entrevista 5, 2016).

Sandra es consciente de que reconocer y empoderarse de su origen mestizo le ha permitido una perspectiva ante el mundo. La autora mexicana Gloria Anzaldúa, dentro de lo que ella desarrolla como una teoría del *borderland*, utiliza el término “la facultad” para referirse a la capacidad de relativizar lo monocultural:

una cualidad, habilidad o regalo que asocia a la noción de que los individuos que están expuestos a mundos sociales múltiples, que se definen desde culturas, lenguajes, clases sociales, sexualidades, nacionalidades, colonización, desarrollan la agilidad para navegar y desafiar concepciones mono-culturales y mono-lingües de la realidad social (Anzaldúa, 1987, p. 7).

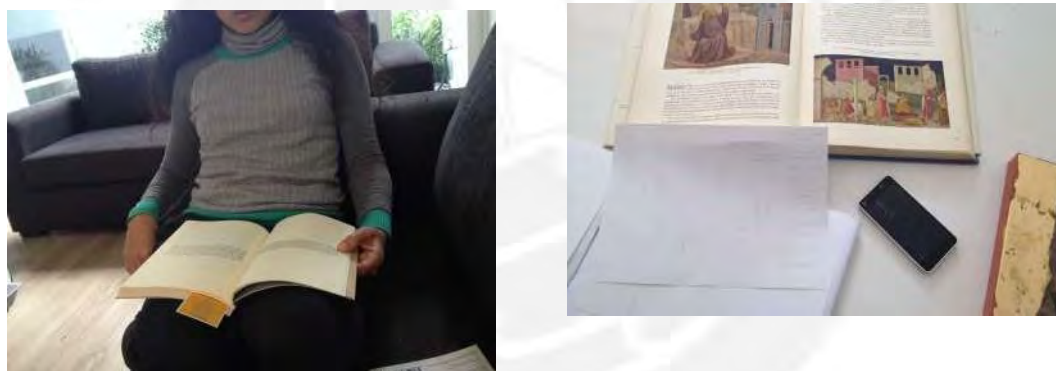
Aparte, su formación en la escuela de la PUCP la hace heredera de una buena técnica pictórica que durante años ha sabido utilizar no como fin, sino como medio; una herramienta para la construcción de un arte que valga y sea atractivo no únicamente por el modo de representación, sino especialmente por los temas a los que se refiere. Personalmente, considero que la separación del contexto local por su migración a España y la relación de pareja con un extranjero (francés) han colaborado en generar distancia y lucidez para aproximarse al concepto de identidad peruana y a otros problemas sociales y políticos del país. Debo decir que conozco a Sandra desde la escuela y esto facilitó la posibilidad de que participara y colaborara en el actual proyecto de investigación, permitiéndome, además, el acceso a espacios bastante privados: el de su vida cotidiana y el laboral, que me han sido de difícil acceso con otros artistas.

⁷¹ Un Butsudan (仏壇) es un espacio u objeto de protección de símbolos budistas que se encuentra en templos y hogares de [Japón](#) y de otras culturas [budistas](#).

Durante la segunda mitad del año 2016, pude acompañar el proceso de producción de su última individual *Landscape in quotation marks* haciendo frecuentes visitas al taller, salidas de campo en las que Sandra buscaba objetos y materiales específicos, visitas a otras exposiciones y el montaje de la obra en la galería. Sandra no viaja a los paisajes que pinta, no viaja a los paisajes holandeses, tampoco a la laguna de Conga o a los lavaderos de oro de la Selva. Diría, desde mi observación, que Sandra visita dos espacios: el espacio representado, el representado por otros, que es accesible a ella por medio de lecturas, imágenes impresas, visitas a museos o búsquedas de Internet (figura 4.17); y el espacio de la vida cotidiana (figura 4.18), que es, para esta exposición el limeño —tan distinto de aquel que ve en las representaciones canónicas de paisaje—, acudiendo a mercados de pulgas y haciendo recorridos por las calles del centro de Lima, lo que se combina con Wong, la residencial San Felipe y, por supuesto, los circuitos de exposición de arte en Lima. Ambos espacios, el representado y el real, confluyen en el taller en la forma de recortes.

Figura 4.17

Sandra visita el espacio representado por otros



Imágenes: Rocío Gómez

Figura 4.18

Sandra visita el espacio de la vida cotidiana y recolecta imágenes



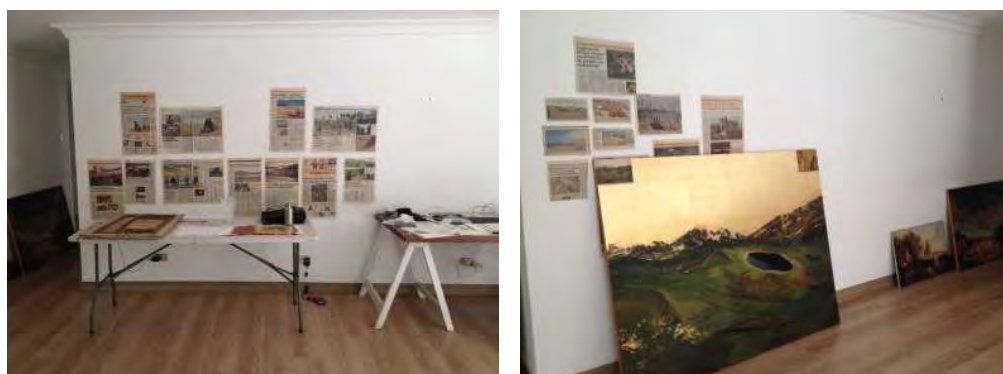
Imagen: Rocío Gómez

El taller es generalmente evocado desde una idealización romántica, la misma a la que está sujeta la pintura. Se le piensa como el lugar del retiro individual para el momento de la creación, un espacio monástico en el que el artista se confronta en soledad con sus lienzos y pinceles, y evoca desde su recuerdo y su imaginación la imagen que pintará. Este taller no es así. Quisiera permitirme postular el taller como lugar; un lugar que se constituye por los modos particulares de Sandra, un gran espacio de la representación en el que Sandra “monta objetos”: imágenes y objetos múltiples, desde cuya reunión intenta constituir el sentido de su discurso. Desde la observación participante, pude notar las prácticas de Sandra en el espacio y con la imagen, las cuales mencionaré.

Este espacio es utilizado como vivienda y como taller, no está subdividido para diferenciar la vida personal de la profesional. Durante las primeras semanas, Sandra se dedicó a conseguir, de igual manera, mesas de trabajo y ollas (que no fueran de aluminio) y cucharas de palo para cocinar. Todo lo que necesitaba para vivir y trabajar. Me mostró la despensa con los materiales de trabajo que fueran parte de su equipaje de viaje (en este reconozco el olor a óleo y barnices). Ella ya había comenzado a ocupar el espacio del salón con el poco material gráfico que había traído consigo: recortes de periódicos que va colocando en las paredes como constelaciones de imágenes (figura 4.19). La recolección de partes empieza por las mesas de trabajo. Algunas las mandan desde la galería con la que trabaja en Lima: “Póngalas aquí”, dice, y con “aquí” se refiere al salón principal que recibe a todo visitante (figura 4.20). Continúa con el reencuentro con ciertas cosas, personas, objetos que estaban en casa de su madre, con conversaciones, con los cuadros recolectados en mototaxi en el fin del mundo para trabajar el amontonamiento, y con los espejos que, prácticamente, le regala un vidriero.

Figura 4.19

Taller de Sandra Gamarra 1



Imágenes: Rocío Gómez

Figura 4.20

Taller de Sandra Gamarra 2



Imagen: Rocío Gómez

El espacio del taller no antecede a la producción de la obra, es un lugar sujeto a la temporalidad y no termina nunca de estar montado. Pude observar la falta de fronteras y la convivencia entre los objetos, las actividades y las personas (en la figura 4.20): se observa la presencia de una colchoneta para hacer ejercicios en medio de los objetos recolectados). El taller se conforma a través de “actos de poblar” o “actos de citar”; Sandra extiende invitaciones a los actores que son objetos o imágenes, que consisten en seleccionarlos, traerlos y montarlos en contigüidad para generar el diálogo entre ellos. Selecciona objetos e ideas de distinta índole desde sus visitas callejeras o desde las visitas de personas, luego trae aquello al taller (hay un desplazamiento, un recorte) y, finalmente, coloca, organiza unos en proximidad de otros para ir percibiendo y pensando si “funcionan o no” o cómo funcionan entre ellos y qué logra hacer la reunión. En función a estos “actos de poblar y citar”, es que el tema se va delimitando.

Hay piezas que Sandra va pintando y luego quizás no logren ser parte de la exhibición. “*Siempre hago de más*”, dice. Como dije, el método consiste en generar contigüidad y diálogo entre piezas, ensayando cercanía y también el rechazo. El crítico Cuahutemoc Medina estudia, desde las propuestas de Didi-Huberman, las colecciones/cajas de lectura/constelaciones de principios del siglo XX (los trabajos de Aby Warburg, por ejemplo), que se oponen a la unidad epistemológica y sensible del cuadro. Para el autor, es más interesante la idea de la obra como “mesa de operaciones” o presentación de imágenes y como “soporte de una labor que siempre se puede corregir, modificar, cuando no comenzar de nuevo en una superficie de encuentros y posiciones pasajeras” (Medina, 2015, p. 35). Medina encuentra que en esta práctica artística hay una valoración de la provisionalidad y la ductilidad de los elementos que

permite la transformación del objeto visual y cultural en un espacio análogo al pensamiento y que funciona mediante agrupaciones tentativas y ensamblajes cambiantes. Este tipo de práctica con el objeto y con la imagen es posible desde una consideración de la agencia de ambos, y desde una consideración de que no existen objetos que sean exclusivamente “objetos de arte”, sino, tal como explica Gell, “explorar un dominio en el que los objetos se mezclan con la gente por virtud de la existencia de relaciones sociales entre las personas y los objetos , y entre las personas y las personas *vía* los objetos” (Gell, 1998, p. 12).

Con el pasar de las semanas, crece el amontonamiento. Hay libros y marcos de madera tallados. Los espejos que por detrás son negros han logrado prevalecer, algunos pocos son naranja, algunos están siendo pintados. Los tarjetones de paisaje comprados en alguna imprenta están siendo montados en un muro. Hay unos cuadros comprados y otros pintados. Sin embargo, dichos objetos van negociando su importancia y relevancia para el proyecto, hay ciertas pinturas y objetos que van quedando en la periferia, hacia los extremos de las paredes, mientras que otros se reiteran y repiten.

4.3.2 Representaciones del espacio y sus significados sociales

Sandra se interesa por cómo ha influido la pintura de paisaje en la constitución de las ideas de lugares que manejamos. El interés por esta representación específica no es vano, puesto que como establecen Selva & Solá (2004), el modo de mirar el mundo que estableció la pintura está aún operativo en los sujetos occidentales y sus formas de mirar el mundo, y dado que existe una relación entre cómo se conceptualiza y representa un lugar y las conductas sociales, políticas y económicas asociadas, es relevante señalar que nuestras formas actuales de ver aún mantienen nexos con las formas que establece el paisaje, puntualmente la perspectiva: “la configuración de la imagen fotográfica sigue la convención representativa hegemónica, instalada desde el siglo XV en la cultura europea: la de la perspectiva” (Selva & Anna, 2004, p. 177).

Para Selva & Solá y De Diego, aunque los tiempos han cambiado y han aparecido nuevas tecnologías, las formas prevalecen: “también cuando se fotografía el mundo desde arriba y desde fuera, desde lejos, se arrastra en los ojos la forma de mirar que establece la perspectiva. Se mira —se fotografía— el mundo como se pinta el cuadro y no al contrario” (De Diego, 2008, p. 51). El uso de esta forma, la perspectiva, tiene una consecuencia: situar al espectador en el centro, en un punto de mira

privilegiado, constituye a la representación como un universo distanciado, cerrado y acabado —inclusive desde la observación del uso cotidiano del lenguaje lo que entendemos como tener perspectiva de algo equivale a “retirarse, apartarse de ello emocionalmente”—.

El paisaje y su uso de la perspectiva establecen un canon de representación de la realidad, una norma que funciona bajo ideas de distanciamiento y antropocentrismo, e instituye como aceptables ciertas formas y como inaceptables otras:

La perspectiva del Renacimiento, con su punto de fuga al infinito, era tan moral como racional, ya que permite visualizar sistemáticamente el mundo desde la percepción sin emociones, un poco del mismo modo en que las matemáticas, la física, y la astronomía reemplazaron a la astrología. Es el mismo cambio que se va verificando en los mapas que poco a poco pierden los trazos simbólicos, para adaptarse a lo que se presenta como “representación de la realidad” (De Diego, 2008, p. 48).

Esto trae como consecuencia que sistemáticamente se borren y se anulen posibilidades de generar representaciones desde espacios de la diferencia, es decir, desde otras comunidades normativas y desde otros modos de experimentar los espacios geográficos.

Para este caso, se analizará no una pintura de paisaje, sino dos montajes compuestos por múltiples pinturas y otros objetos como medios de representación.

La **OBRA 1**: es el **montaje *Landscape in quotation marks***. En los siguientes párrafos, se describirá el espacio expositivo y sus piezas, pues dada la complejidad del montaje es preciso distinguir y conocer sus partes. La sala presenta paisajes pintados que se superponen a reproducciones de paisajes pintados; paisajes pintados e impresos que se reflejan en espejos, espejos que se reflejan en espejos; espejos cubiertos por paisajes: un juego con la representación de la representación. Sandra presenta este juego de apariencias como si fuera una *matryoshka* rusa, con la que el ejercicio podría seguir *ad infinitum* (figura 4.21). Para el literato Mario Montalbetti, el arte juega justamente con la ilusión de las apariencias. La ilusión, dice, puede ser de tres tipos: está en la cosmética y el ámbito físico, está en el pensamiento y la imaginación, y finalmente, la ilusión está en la representación, ámbito simbólico de palabras e imágenes con la cual disfruta el arte:

la ilusión de la cosmética es la ilusión de que todo es apariencia, de que todo se agota en el orden de las superficies [...]. La ilusión del pensamiento es la ilusión de que detrás de las formas y de las figuras se esconde lo real [...] la ilusión del arte es la ilusión de que las apariencias nos hacen creer que hay algo detrás de ellas aunque no lo haya [...]. Si pudiéramos llegar a la última apariencia, detrás de ella siempre habrá otra (y otra): apariencia ñao tem fim.⁷²

Figura 4.21

Landscape in quotation marks: montaje en la sala. Sandra Gamarra (2016)



Imágenes: <http://www.gluciadelapunte.com/>

Puedo ver desde la puerta de ingreso que la obra y su tema se plantean como la experiencia de la imagen en un espacio, o quizás debiera decir, como experiencia del espacio que la imagen crea. Las cuatro paredes están cubiertas de izquierda a derecha hasta cierta altura con una reproducción en serie de la misma imagen. La pared da la sensación de estar enladrillada, inclusive el color naranja de las piezas incrementa esa percepción. Una mirada más atenta de cada “ladrillo” devela que es la reproducción barata y en serie de la típica pintura de un paisaje europeo. La pared ha sido enladrillada con el paisaje europeo. El “empapelado de paisaje” funciona como eso, un empapelado, un fondo o un gran marco sobre el cual, o dentro del cual, se montan otros objetos, se montan los “cuadros”, cuadros que son espejos, algunos más pintados que otros y un monitor.

Antes de describir cada uno de los objetos, me interesa señalar que la forma en que están ubicados en el espacio es perfectamente simétrica, como un altar. Centrados en las paredes más largas están los espejos más grandes y estos, a su vez, están flanqueados por dos pinturas pequeñas a cada uno de sus lados. En las paredes cortas,

⁷² Extracto tomado del texto de presentación de Mario Montalbetti para la exposición “La Ilusión” de Rocío Gómez, en el 2013.

hay dos espejos que dejan libre el área central del muro donde se ubica, en un caso, la puerta de ingreso, y en el otro, el monitor que cumple su función: mostrar un video. Es decir, todos los artefactos de la sala cumplen la función de permitirnos ver algo, ya sea porque están cubiertos con la imagen, porque la reflejan o porque la proyectan.

El primer grupo de espejos pintados, situado al centro de la pared derecha, me remite, por sus dimensiones y montaje, a un biombo japonés. La composición de aquello pintado —uso del espacio compositivo— no ocupa todo el espacio, sino solo la parte inferior (figura 4.22). Hay un especial balance entre la zona pintada y la no pintada en el que reconozco la influencia oriental de Sandra.

Figura 4.22

Vista del montaje de la sala y reflejo en espejo-biombo. Sandra Gamarra (2016)



Imagen: <http://www.gluciadelapuerta.com/>

Exactamente, frente a este biombo, hay otro; pero este otro es un grupo de espejos que no está intervenido con pintura. Ambos espejos-biombo se encuentran flanqueado en sus dos lados por una pintura de paisaje; es decir, hay cuatro pinturas de paisaje a las que la artista llama *Mirroring I, II, III, IV*. Las obras *mirroring* (*espejismo*) utilizan como soporte para la pintura el espejo, el cual está cubierto casi totalmente con la imagen. ¿Por qué, entonces, la artista llama a una pintura *mirroring*, “acción de reflejar”? Mancilla señala que el uso del espejo y su función de reflejar el mundo revela una intención de referirse al acto de representar desde la relación original- reproducción. La copia ideal para el autor es la del espejo, pues esta copia revela la verdadera identidad evanescente de toda imagen: “[la imagen] está allí solo para el que mira el espejo y más allá de su mera apariencia no es nada en absoluto” (Mancilla,

2008). A diferencia de una pintura o una fotografía, el espejo ejecuta una reproducción de la realidad sin necesidad del hombre, salvo para su ubicación, que varía según el lugar que ocupe el observador. Con el título, la artista plantea una correspondencia entre un paisaje pintado y el espejo que apunta a develar y recordarnos que la verdadera identidad de la imagen es la evanescencia.

En *Mirroring*, se representa cuatro veces el mismo paisaje rural. Al representar lo mismo, se efectúa un guiño entre la copia y el original en el que todas las piezas son copia (figura 4.23). Sin embargo, cada uno de los cuatro paisajes presenta un texto distinto que ha sido hecho raspando la pintura de la superficie para develar el espejo como soporte de la pintura.

Figura 4.23

Mirroring I, II, III, IV

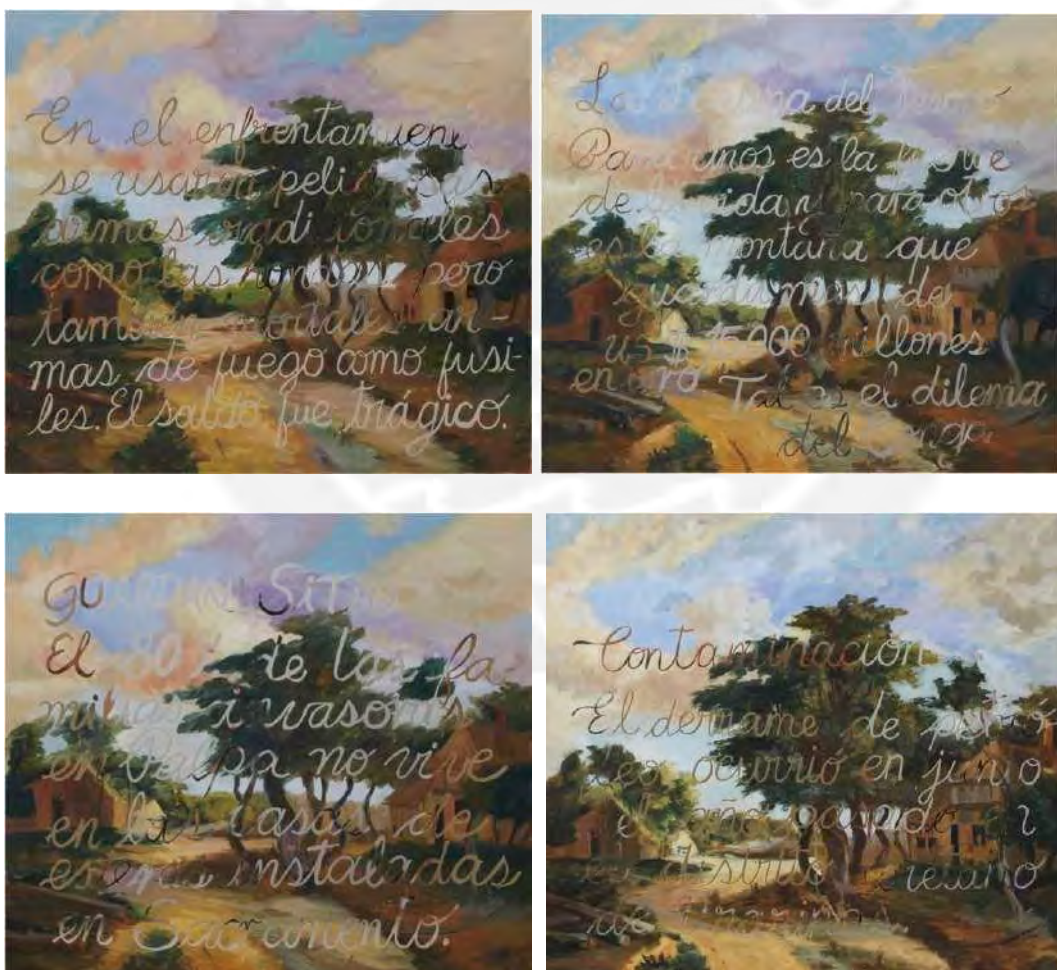


Imagen: <http://www.gluciadelapunte.com/>

Textos de cada *mirroring*:

“En el enfrentamiento se usan peligrosas armas tradicionales como las hondas pero también mortales armas de fuego como fusiles. El saldo fue trágico”.

“La laguna del tesoro para unos es la fuente de la vida y para otros es la montaña que guarda más de US\$15,000 millones en oro. Tal es el dilema del Conga”.

“Guardan sitio. El 80% de las familias invasoras en el Palpa no vive en las casas de esteras instaladas en Sacramento”.

“Contaminación. El derrame de petróleo ocurrió en junio del año pasado en el distrito loreetano de Urarinas”.

Las luces que iluminan el montaje delatan la cualidad de espejo al generar un reflejo sobre el suelo (figura 4.24). Al colocar el texto sobre la pintura o como parte de la pintura, la artista diferencia las copias entre sí. Cuatro pinturas que representan “lo mismo” de la misma manera; cuatro paisajes que sirven de soporte para distintos “usos” del territorio.

Figura 4.24

Reflejo del montaje



Imagen: <http://www.gluciadelapunte.com/>

Lippard acuña el término “*land use*” para referirse a la actitud instrumentalista que se hace posible a partir de los modos en que socialmente denominamos los territorios. Utilizar el término “*land use*” es una forma de develar y confrontar la agenda instrumentalista capitalista y “podría constituir un reemplazo realista de las fácilmente romantizadas nociones de terreno o tierra ligadas generalmente al paisaje” (Lippard, 2014). Sandra ataca la noción romantizada que desliga la idea de paisaje de sus usos instrumentales al incluir dentro de la imagen, dentro del paisaje, textos que abordan los conflictos sociales en el Perú y abordan una de sus preocupaciones: desmitificar la idea de paisaje como transparente e inocuo. “El propio hecho de que no entendamos la naturaleza como una entidad deviene en que podamos venderla, dividirla.

Si pudiéramos entender la tierra como dueña de sí misma, no podríamos usar ni la mitad de las palabras que usamos” (Gamarra, Entrevista 5, 2016).

Finalmente, me referiré a lo que veo en las paredes cortas. Desde la pared del fondo de la sala, ha acompañado mi recorrido una presencia: un monitor que está contrapuesto a la puerta. Debo señalar que tanto la puerta como el monitor funcionan como aberturas que permiten ver el exterior, un exterior “real”, el afuera de la sala de exposición que vemos a través de la puerta se contrapone al acto de representar otro exterior “real” desde una filmación que el monitor nos muestra. Es un video de algo que ha sucedido fuera de la sala de exposición y que se llama *The landscapist Manual* o el *Manual del paisajista*.

Ahora, me referiré a la **OBRA 2: *The landscapist Manual*** (figura siguiente).

Figura 4.25

OBRA 2: Conga. *El manual del pintor de paisaje* (2015). Video loop.7,59”.

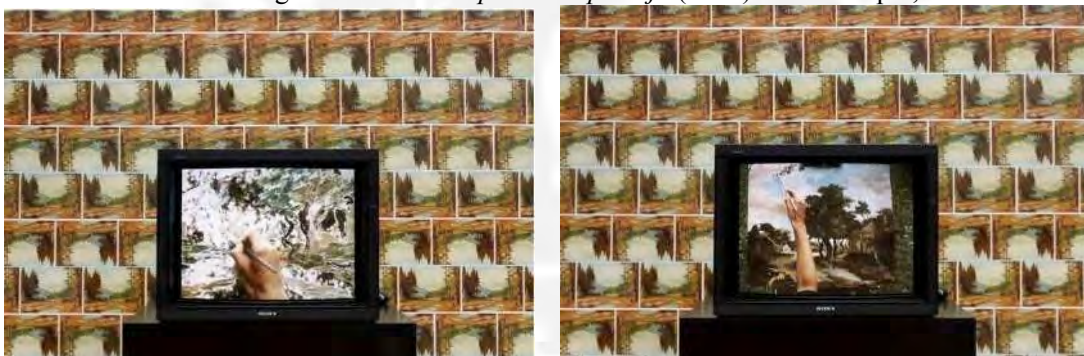


Imagen: <http://www.gluciadelapunte.com/>

El *Manual del paisajista* es parte del montaje anteriormente descrito. Se presenta en un video que se proyecta en un monitor. Miro detenidamente las imágenes del video: es la mano de Sandra que sostiene un pincel, está pintando un paisaje sobre un espejo. Conforme pasa el tiempo, la materialidad de la pintura va cubriendo el espejo y la esquizofrénica sensación de estar viendo una pintura mientras está siendo hecha, “desde dentro” por el efecto del reflejo del espejo, va desapareciendo. Poco a poco, aparece la imagen que la artista va representando y cuando finalmente está terminada, la cámara se aleja para develar el contexto de producción de dicha pintura: un caballete situado en medio de un parque, parque que, sin embargo, no es la imagen de paisaje exterior que la artista pintaba.

El video es una tecnología de representación utilizada por la artista como “una estrategia para mirar” diferente de la que establece el canon de la pintura renacentista y

la perspectiva. Lo que el video realmente muestra no es el paisaje, aunque lo use de excusa, su interés es evidenciar las reglas y limitaciones del propio paisaje en tanto es una técnica de representación. La acción de Sandra muestra que el significado que se ha fijado para el paisaje está, a su vez, enmarcado dentro de las convenciones del sistema de representación de la pintura de Occidente: el distanciamiento y la perspectiva. Estos marcos convencionales son fronteras entre lo que es y no es un paisaje. Sandra se refiere a Enrique Dussel, un autor que le interesa porque se refiere a la necesidad de desarmar los sistemas de representación: “Dussel⁷³ habla de la teoría de la liberación del pensamiento occidental y propone que la única manera de entender hasta dónde ha calado el sistema es conocer el sistema” (Gamarra, Entrevista 5, 2016).

El tema que presentan las imágenes del video no es un paisaje convencional, sino “el acto” de pintarlo como si se hiciera desde un manual, el devenir del paisaje. Esta primera decisión de la artista rompe con el encantamiento del arte, pues el arte deja de ser el paisaje para ser la develación de su factura. Mostrar la tecnología de representación rompe la tecnología del encantamiento (Gell, 1999) o la identificación del sujeto con aquello representado y logra un distanciamiento cognitivo desde el cual se puede mirar con atención o con mirada crítica, no el paisaje, sino las convenciones. El video logra, por medio de la representación en video del acto de representación en pintura, una nueva aparición de aquello a lo que se refiere. No funciona como pura referencia de un lugar ni como pura sustitución, sino que más bien realiza una *performance* de tal manera que logra mostrar el sistema de marcos interpretativos desde el cual se ha definido cómo vemos los lugares a través del paisaje. Es decir, las reglas y límites de los sistemas de representación mediante los cuales se constituye un lugar que luego es socializado generando hábitos interpretativos en las comunidades que los consumen.

Considero que en esta pieza, en particular, Sandra realiza una historia de la imagen del paisaje, reuniendo en un solo momento varios tiempos heterogéneos y creando aquello a lo que Didi-Huberman se refiere como un sistema de imágenes:

no se puede hacer una verdadera historia de las imágenes siguiendo simplemente el modo de la crónica lineal, de la crónica cronológica por la simple razón de

⁷³ *América Latina dependencia y liberación* (1973) es una antología de ensayos antropológicos y teológicos desde la proposición de un pensar latinoamericano. Enrique Dussel es reconocido internacionalmente por su trabajo en el campo de la [ética](#), la [filosofía política](#), la [filosofía latinoamericana](#) y en particular por ser uno de los fundadores de la [filosofía de la liberación](#), corriente de pensamiento de la que es arquitecto, habiendo sido también uno de los iniciadores de la [teología de la liberación](#).

que una sola imagen —al igual que un solo gesto— reúne en sí misma varios tiempos heterogéneos. De manera que para historizar la imagen hay que crear un archivo que no puede organizarse como un puro y simple relato, pues es algo fatalmente más complejo [...] diversos historiadores situaron el problema de la imagen en el centro de su pensamiento de la historia y concibieron atlas o sistemas de saber: Warburg, Benjamin, Bataille [...] en el mismo momento surgía en el terreno artístico un verdadero pensamiento del montaje: Eisenstein, Kulechov, Brecht (Didi-Huberman, Cuando las imágenes tocan lo real: un conocimiento por el montaje, 2007).

4.3.3 La materialidad de los lugares y sus significados sociales

Como ya dijimos, y observamos en sus imágenes, Sandra no aborda la frontera política entre países o la frontera tácita entre culturas, sino las fronteras de un sistema de representación del espacio instalado por la pintura holandesa; por ello, para este caso, observaré la materialidad del lugar de la representación y sus significados sociales.

El paisaje, para Sandra, no es un tema aislado, es parte de una agenda mayor de trabajo, cuyo propósito es revisar los grandes temas de la pintura universal occidental y sus cánones —el bodegón, el paisaje, el retrato—. Los revisa reponiéndolos en la actualidad para observar cuáles de sus modos prevalecen, resistiéndose a ser cambiados y cuáles, en cambio, no pueden más ser reiterados. Este ha sido el caso del retrato; ahora, del paisaje; próximamente, del bodegón.

Ante una exposición de pintura titulada “el Primer paisajista”, Sandra toma conciencia de la importancia de que el paisaje no es natural, por el contrario, es parte de una tipología que surge en un tiempo específico y con ciertos códigos:

siempre todo parte de una pregunta..., como ¿dónde empieza el paisaje? Yo no me había hecho esa pregunta hasta que vi la expo de Patinir, “el primer paisajista”. No me había dado cuenta de que había habido un “primer paisajista”. El paisaje es una herramienta para acercarse a la naturaleza, la codificación de las cosas también es una herramienta para organizarlas, pero **no significa que la codificación o la cuadrícula sea la cosa**. ¿Hasta qué momento vamos a necesitar la cuadrícula? (Gamarra, Entrevista 2, 1995).

Para Sandra, el primer problema es que olvidamos que la pintura del espacio es solo una pintura, mas no es el espacio. Comprender que antes del primer paisajista no existía el paisaje, pero sí aquella locación geográfica representada; desarmar ese nexo,

le permite situar su crítica en la conducta humana que confunde el espacio con el espacio codificado, al que ella llama “cuadrícula”. El segundo problema es que este olvido permite usos y abusos. Tal como señala Cánepa, las imágenes construyen el mundo que representan y también a los sujetos que lo interpretan, y si el sujeto se identifica con el espacio codificado, entonces podrá actuar en él desde la ideología que guio la construcción de la representación, es decir, desde el distanciamiento y el antropocentrismo.

En *Landscape in quotation marks*, el paisaje se convierte en plataforma para desarrollar una agenda crítica de la identificación cultural con formas hegemónicas de representación y lo hace, como se describió en el video “manual del paisajista”, creando irrupciones en la lectura normalizada de la representación. El tema de frontera se desarrolla de modo tangencial al tema del paisaje, ya que la artista no se refiere explícitamente a fronteras territoriales en su pintura. Sandra me dice: “es mucho más potente llegar a la idea o a la imagen en diagonal y no de frente. No tratar de dar respuestas, no hay que ir al formato pregunta-respuesta”. La frontera que trabaja Sandra es aquella de la forma establecida de representación del espacio, que a su vez es un sistema simbólico y cultural.

4.4 Conclusiones del capítulo

En este capítulo, se abordó la imagen en tanto objeto y en tanto representación, “un algo, índice de algo más” (Hall, 1997) que es “el resultado de la agencia social y el instrumento para la agencia social” (Gell, 1998, p. 15). La representación es el resultado de la agencia social dado que durante o en la práctica de la imagen (la pintura, la fotografía o cualquier otro) *site* (momento-espacio) que reúne al sujeto con los aspectos del mundo existen ciertas condiciones y se llevan a cabo ciertas negociaciones; es decir, el sujeto realiza una abstracción al escoger aquellos aspectos de su reunión con el mundo que desea representar, y tal sentido de abstracción estará directamente relacionado con la manera en que la imagen se dirige a la mente del espectador (Podro, 1991). En cuanto al modo de investigar y presentar la imagen al lector en este capítulo, esta investigación asume la postura de Gell, de que “los objetos de arte no son ellos mismos signos con significados” y que aquello que el espectador sabe o conoce a partir del objeto de arte es resultado de un proceso de abducción:

El medio que generalmente tenemos o utilizamos para formarnos una noción de la disposición e intenciones de los “otros sociales”, es accionar un gran número de

abducciones de índices que no son ni “convenciones semióticas” ni “leyes de la naturaleza”, sino algo intermedio. Aun más, los esquemas de inferencia (abducciones) que aplicamos a los signos indiciales son frecuentemente muy parecidos, si no idénticos, a los que aplicamos al Otro social (Gell, 1998, p. 15).

A continuación, compartiré algunas conclusiones acerca de lo que tienen en común las representaciones de estos tres artistas para los factores: 1) El sujeto en la frontera (el artista en el espacio); 2) la representación del espacio; y 3) significados de frontera.

1) El sujeto en la frontera

- La frontera como locación geográfica: los tres artistas investigan el lugar desde su encuentro con locaciones específicas. El estar en el espacio implica poder con el cuerpo y desde el movimiento, conectar ambos, dejarse afectar y ser consciente de cómo se afecta el entorno.
- La frontera simbólica: El encuentro entre el sujeto y el entorno se da desde algún grado de conciencia de ser individuos expuestos a mundos sociales múltiples y que cruzan fronteras culturales, de lenguaje, de clases sociales, sexuales y nacionales. Desde allí, estos artistas han constituyen una identidad siempre en transformación que para Bhabha, desarrolla capacidades de representación y negociación. Como consecuencia, este tipo de sujeto, para Andalzúa, desarrolla la agilidad para no solo navegar distintas aguas, sino para desafiar concepciones monoculturales y monolingües de la realidad social, y una de ellas sería las convenciones de representación del espacio. Es factible decir que las experiencias en las locaciones a las que se desplaza el artista, vividas desde la perspectiva *borderland* o *entre medio*, invitan al artista a distanciarse del concepto de frontera (inclusive el propio) adquirido y fijado desde aprendizajes sociales, y ante la tarea de representar lo que experimenta, preguntarse cómo hacerlo

2) La representación del espacio

- Las representaciones son el resultado de un deseo propositivo del sujeto vinculado a experiencias de percepción en locaciones específicas y a un proceso de producción de la imagen que mantiene una actitud cuestionadora de las representaciones hegemónicas. En ambos, están activas las

particularidades de los sujetos, tales como su raza, su género, su clase, su nivel de educación, su adscripción disciplinar, etc., desde las que se genera una versión particular de aquello que será representado.

- Los tres artistas generan representaciones que buscan anular la idealizada capacidad referencial de las representaciones convencionales del espacio realizando modificaciones en las convenciones sociales de lo siguiente: a) el espacio expositivo (Sandra y Nancy); b) el formato expositivo: la pieza única que puede ser vista es cambiada por grupos de imágenes que nos miran (usando recursos como cajas de luz) o que nos miran mirando (espejos); y c) la tecnología de representación del espacio en términos de la escala, las distancias y enfoques.
- Los tres artistas conciben la instancia de la representación como una en la que existe la posibilidad de volver a pensar mediante imágenes nociones y representaciones de lugar que han sido naturalizadas. Volver a pensar implica tener en cuenta que el medio seleccionado, es decir, la tecnología de representación del espacio utilizada: a) expresa en sí mismo y forma parte de la idea; b) está sujeta a convenciones representativas como la visualidad el distanciamiento y la perspectiva renacentista, y también a discursos como el antropocentrismo y el positivismo.
- Liberar la imagen del lugar de las formas con las que estamos acostumbrados a representarlo produce imágenes que salen de la convención y se tornan críticas del sistema. Rompen la relación entre dos dicotomías: a) entre lo humano y lo natural; y b) entre modernidad y la tradición.

3) Significados de frontera

- Los artistas conocen los sentidos compartidos de frontera, han sido educados en ellos. Sin embargo, desde el reconocimiento de ser partícipes de mundos sociales múltiples, desde sus investigaciones teóricas y sus prácticas generan sentidos particulares mediante representaciones.
- Para Alejandro, en *El Centinela*, la frontera no es división, sino es promesa de cambio; en *La falla como muro*, no es una línea bidimensional abstracta ni la conexión estable de dos puntos, es un espacio habitable; en *Geografías cartesianas*, la frontera no es una idea ni una línea, sino una construcción humana que opera en el mundo mediante una relación de jerarquía y poder. Para Nancy, la frontera puede ser el límite que se establece para nuestra

posibilidad de conocer. No poder conocerlo todo implica aceptar la incertidumbre. Los “límites” epistemológicos de las ideas etnocéntricas son también los límites enunciativos para otras historias y otras voces que resultan disonantes y, por ello, son segregadas o desestimadas. Para Sandra, las fronteras, están en los límites enunciativos que establecen los marcos de la razón lógica, dentro de los cuales se inscribió el sistema de representación de la pintura de Occidente al adoptar el distanciamiento y la perspectiva renacentista, para la cual, aquello que se ve es independiente del lugar que tiene el espectador en el presente.

Observo mi propia incomodidad ante unas imágenes “poco normales” y distantes de las convenciones representacionales instaladas en la modernidad desde la geografía o el arte. Ello, junto al análisis de los tres factores, me lleva a preguntarme qué logran las imágenes, ya que dichas distancias podrían ser calificadas como fallas, pero los testimonios de los artistas indican que son actos conscientes. Los tres artistas buscan distanciarse de los sentidos compartidos con el fin de complejizarlos, ampliarlos o cuestionarlos, y la representación es la vía que utilizan para poder volver a anexar el concepto abstracto del mundo al mundo. Para ellos, la imagen no es la realidad ni un espejo transparente de ella, tal como lo sustentan las teorizaciones contemporáneas de la imagen (Mierzoef, 1999; Ardevol & Muntañola 2004; Selva & Solá 2004 Podro, 1991). Comprender la imagen en estos términos les permite mostrar su ser construido y las cuestiones culturales que determinan dicha construcción y sus relaciones de poder; pero también sus posibilidades en los siguientes tres aspectos:

- 1 Un posicionamiento sobre el tema que se aborda; por ejemplo, preocupaciones por el *land use*.
- 2 Un posicionamiento sobre las posibilidades de la representación: lo que percibimos en una representación, no es el objeto dibujado, sino el dibujo. Así, la percepción del dibujo tiene un horizonte de posibilidades que el objeto mismo no tiene y viceversa, con lo cual, no solo el dibujo y el objeto tienen diferentes horizontes de posibilidades, sino que ninguno puede absorber totalmente el horizonte del otro tal como señala Podro (1991).
- 3 Un posicionamiento sobre las posibilidades del artista, quien ejercita las potencialidades de su procedimiento representativo, ya que representar algo puede resolverse de múltiples formas y él está en la capacidad de seleccionar o

diseñar aquella forma que se ajusta a su tema. En nuestra percepción cotidiana de los objetos, somos libres de guiar la atención sobre aquello que deseamos mirar y alterar el foco para destacar un aspecto u otro, lo que permite captar alguna faceta del objeto. Sin embargo, cuando miramos un objeto representado (en un dibujo, por ejemplo), aunque podemos alterar nuestras fijaciones sobre el dibujo, estamos mirando el objeto dibujado y los aspectos de este que fueron destacados.

Como ya dije, observo mi propia incomodidad ante unas imágenes “poco normales” un choque y reacomodo en la representación entre los sentidos compartidos y los sentidos particulares. A partir de lo señalado, es factible decir que estos choques surgen del encuentro entre un sujeto y sus prácticas de *borderland*, de percepción situada (*emplaced*) e investigación/experimentación de los lugares y con las representaciones. Dicho encuentro o la naturaleza del encuentro puede ser abordado como un “espacio de las posibilidades” desde las teorías de Casey, para quien el *habitus* es la mediación que reúne el lugar y la identidad que el sujeto desarrolla. El concepto de *habitus* de Casey es uno flexible —a diferencia del de Bourdieu— y su valor radica en que al no ser un conjunto solidificado de acciones pasadas, sino la posibilidad de invención e intervención, es un espacio que permite la intención de significar del sujeto. Este *habitus* está ligado indefectiblemente al lugar; así, para que exista un *habitus*, el punto de partida es un lugar que permite el aprendizaje inicial y el punto de llegada es también el lugar, es decir, aquello que el sujeto produce EN este.

Dicha intención de significar está, a su vez, ligada a una relación saber-poder. La enunciación del discurso de la representación del espacio está ligado a prácticas de sujetos en el espacio, desde las cuales, tales sujetos producen la frontera. Tales prácticas, en la medida en que se reiteran, se constituyen en un saber hegemónico validado socialmente. En el caso de las sociedades occidentales, lo visual —el mapa, la postal, el mapamundi— ha sido más valorado que lo háptico —prácticas como narración de mitos e historias, los cantos y el recorrido del espacio—. Las imágenes que se investigan en este caso están siendo creadas para abordar las preocupaciones éticas que tienen los artistas con respecto a los problemas ambientales, sociales y políticos que se derivan de los usos que la concepción del espacio como natural y neutro permite.

Comprender la imagen como se ha señalado, permite relativizar la convención e incomodar al espectador convencional. Podro se refiere a la enorme brecha que el

espectador o consumidor de arte experimenta al encontrarse con imágenes no convencionales que lo relacionan de una manera nueva con el asunto, a diferencia de la pequeña brecha que surge cuando la imagen confirma aquello que ya se conoce. Para Ardevol, los artistas desestabilizan las formas, las subvierten, y al hacerlo, ponen en peligro el conocimiento social de la convención —tácito o implícito—, el cual debería permitir al espectador una recontextualización del objeto representado; pero desde esta representación des-formada, no lo hace. A través de las imágenes revisadas, se ha visto que los artistas juegan con los límites y posibilidades de la imagen, buscando expandir las posibilidades del artista para constituir un posicionamiento sobre el tema. El espacio convencional desestabilizado y la pérdida de límites claros son considerados por los artistas como un espacio fértil (llama la atención, por ejemplo, en Alejandro y en Nancy, su disposición para el cambio, para confrontar la idea que tenían de un lugar a partir de la experiencia que viven en él. De esta manera, como señala Bhabha, la incertidumbre que presenta el mundo contemporáneo puede ser una herramienta potente para disparar la imaginación, la improvisación y generar el cambio.

lo que innova en la teoría y es crucial en la política es la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. (Bhabha, 1994)

CAPÍTULO V

LA PRODUCCIÓN DE FRONTERA Y LA NEGOCIACIÓN CON EL LENGUAJE VISUAL

The dream: to know a foreign (alien) language and yet not to understand it: to perceive the difference in it without that difference ever being recuperated by the superficial sociality of discourse, communication or vulgarity; to know, positively refracted in a new language, the impossibilities of our own; to learn the systematics of the inconceivable; to undo our own "reality" under the effect of other formulations, other syntaxes; to discover certain unsuspected positions of the subject in utterance, to displace the subject's topology; in a word, to descend into the untranslatable, to experience its shock without ever muffling it, until everything Occidental in us totters and the rights of the father tongue vacillate- that tongue which comes to us from our fathers and which makes us, in our turn, fathers and proprietors of a culture which precisely, history transforms into nature.

Roland Barthes. *Empire of Signs*

El interés de la investigación se centra en cómo con la imagen o desde ella, el artista genera un sentido de frontera (compartido o particular). Yo ya se estableció en el capítulo IV, la teoría social del arte (Gell, 1998) establece que lo que prima para el análisis no es la interpretación de significados simbólicos de objetos particulares, sino la reconstrucción de vectores de causalidad que los provocaron. Para analizar las producciones artísticas desde su agencia, es necesario colocar en suspenso la identificación cultural con la estética⁷⁴ y en cambio insertar al objeto de arte en la red de relaciones que lo originó: “una serie de relaciones entre ideas (pueden ser discrepantes) sobre el artista, el trabajo de arte y sus funciones” (Stejeskal, 2015).

Como ya se dijo, hay tres *sites* en los que se produce el sentido de la imagen; y se ha observado el sitio donde la imagen es vista en el capítulo III y el sitio de la imagen misma en el capítulo IV⁷⁵. Este capítulo observará la red de relaciones que origina el sentido del objeto en el *site* de su factura. El momento/espacio de producción del objeto de arte tiene una importancia especial por aquello que permite. Para Ingold (2013) es el

⁷⁴ “No creo que el filistinismo metodológico esté adecuadamente representado por otros enfoques como el sociologismo de Bourdieu [...] o el enfoque iconográfico (Panofsky, 1962) que trata al arte como una especie de escritura, y que no logra tener en cuenta el objeto presentado sino sobre todo los significados simbólicos representados” (Gell, 1999, p. 162).

⁷⁵ Color **amarillo** (el sitio donde la imagen es vista) y **verde** (el sitio de la imagen misma) en el diagrama

espacio de encuentro entre el flujo de la conciencia del sujeto y el flujo del mundo material y es preciso observar la naturaleza del encuentro. Para Benjamin (1970) es un espacio en el que el productor puede establecer cambios en la relación entre producción y tecnología. Ahora bien, este momento de producción es además uno en el que operan las mediaciones que no son únicamente las tecnologías de representación sino también aspectos como discurso, memoria, imaginación ya que las formas de conocimiento en contextos sociales están mediadas tanto por significados sensoriales particulares como por discursos (Pink, 2009). Por ello, la investigación se enfoca en las prácticas de percepción y de representación

En este capítulo, se abordará la parte restante de la frase de S. Hall: “Una representación es la producción de sentido de un concepto en nuestras mentes mediada por el lenguaje visual”⁷⁶, que está en relación con el **cómo**: ¿cómo se produce un sentido en nuestras mentes y qué rol cumple el lenguaje visual como mediación? Para ello, se utilizarán referencias desde las revisiones y reconsideraciones que Gillian Rose, Tim Ingold, y Alfred Gell, llevan a cabo en el campo de las ciencias sociales en torno al lenguaje visual, la percepción y el arte, respectivamente, y que fueron señaladas más extensamente en el marco teórico. Dichas revisiones se sitúan en el contexto de la crítica de las divisiones de la modernidad (Bateson, 1973), la crisis de la representación (Clifford & Marcus, 1980), los renovados intereses de la Antropología por los objetos y la materialidad (Appadurai, 1986), el giro etnogáfico (Foster, 2001), el giro cultural (Hall, 1997) y el giro sensorial (Ardevol, 2009) (Pink, 2009) ; asimismo, utilizará consideraciones teóricas desde otros campos como el de la filosofía y el de la crítica de arte.

La producción de sentido es parte de las funciones del arte. Dentro de una economía cultural global y a partir del distanciamiento del arte contemporáneo de la visión del mundo del arte moderno, la imagen del arte se comienza a considerar como un sistema de expresión que puede constituirse en una estrategia política y social (Acha, 1981). La teoría social del arte, (Gell, 1998), inscribe al arte, aun cuando tiene un sistema técnico particular, como una categoría dentro del campo de todas las imágenes y reconoce su rol constitutivo de lo social. Gell considera a las varias artes como

⁷⁶ Si se utiliza la definición de representación y se reemplazan algunos segmentos de la oración por otros con los cuales hay una relación de equivalencia, se puede decir que “la imagen de arte contemporáneo es una representación, es la producción de sentido de un concepto en nuestras mentes, el de frontera, mediado por el lenguaje visual”. En el capítulo IV, al describir las imágenes de lugar, señalar las materialidades a las que hacen referencia y los sentidos compartidos y particulares que los sujetos les otorgan, se ha abordado la primera parte de esta aseveración. En este capítulo, se abordará la parte restante de la frase

componentes de un vasto y generalmente no reconocido sistema técnico, esencial para la reproducción de las sociedades humanas, y llama a dicho sistema tecnología del encantamiento⁷⁷. Este sistema técnico produce una visión del mundo y puede ser utilizado para persuadir a los individuos de la necesidad del orden social

Sobre cómo el arte produce sentido, para Acha, el arte desarrolla dos líneas de trabajo e investigación que están interconectadas: por un lado, intenta procesar el contexto sociopolítico y, por otro, revisa con actitud crítica la tradición de las artes visuales del siglo XX. Dicha revisión de la tradición se hace necesaria, puesto que sus formas se tornan insuficientes para procesar el nuevo contexto y obligan a los artistas a desarrollar un sistema técnico particular. Con relación al “sistema técnico particular” Benjamin (1970) señala que la representación utiliza el sistema técnico que se relaciona con los propósitos y necesidades de un proyecto político-ideológico para logra una síntesis entre la forma y el contenido. Además, el manejo del “modo técnico” es el espacio de la agencia y posibilidad transformadora del sujeto, ya que permite al autor volverse productor de sentido.

Es innegable que en las últimas décadas el objeto de arte ha estado sujeto al creciente valor monetario que el mercado del arte le ha otorgado en tanto objeto coleccionable. Sin embargo, Acha señala que dentro de una economía cultural global, el arte no es un fin en sí mismo, sino “un dispositivo para el intercambio del capital simbólico”⁷⁸.

La intención de este capítulo es observar, desde el material recogido en el trabajo de campo etnográfico, cómo se reúnen sujeto + materialidades + ideas para lograr la representación, tomando en cuenta que las prácticas de representación del arte contemporáneo no existen de forma aislada, sino insertas dentro del imaginario social,

⁷⁷ Para Gell, “de alguna manera [los antropólogos], debemos conservar la capacidad que la aproximación estética tiene de iluminar las características objetivas específicas del objeto de arte en tanto objeto, y no enfocarnos en ella como vehículo de mensajes sociales y simbólicos extraños. Sin sucumbir a la fascinación que todo objeto de arte bien hecho ejerce sobre una mente que ha sido sintonizada (educada) para conectar con sus propiedades estéticas” (Gell, 1999, p. 162).

⁷⁸ El concepto de capital cultural proviene de la Sociología y la definición que le da Pierre Bourdieu; pero, en este caso, nos interesa la perspectiva que le da Appadurai: “En el pasado, las transacciones culturales entre grupos sociales se hallaban generalmente restringidas, en parte por las barreras geográficas y ecológicas y en parte por la resistencia activa a relacionarse con el Otro. La nueva economía cultural global tiene que ser pensada como un orden complejo, dislocado y repleto de yuxtaposiciones que ya no puede ser captado en los términos de los modelos basados en el binomio “centro-periferia” en el presente, lo que las regula se caracterizaría por “el nuevo papel que juega la imaginación como práctica social y que incluye a la imagen, a lo imaginado y a el imaginario” (Appadurai, 1990).

un imaginario que está incorporado en las “formas de ver” de los artistas, un imaginario que incluye representaciones hegemónicas y también divergentes del espacio.

5.1. La producción de sentido en el *site* de la producción de la representación

Los estudios actuales de la imagen se interesan especialmente por su poder constitutivo de la realidad física y simbólica, y por cómo ha operado con relación a contextos históricos y discursivos:

mientras que en la modernidad la imagen habría estado predominantemente al servicio de la objetivación del mundo y, por consiguiente, vinculada a la institución moderna del archivo, en la era posmoderna las imágenes, más bien, tendrían sentido como repertorios que facilitarían una intervención sostenida en el mundo que respondiera al imperativo de la participación (Cánepa, 2013, p. 182).

En el capítulo IV, se han revisado las producciones de tres artistas y ha sido factible observar cómo se sitúan ante los contextos históricos y discursivos que social y culturalmente enmarcan sus prácticas. Específicamente se ha observado que renuncian a la presentación de las realidades por sus formas y buscan acentuar los conceptos y acciones humanas en relación a la realidad presentada, denominada o significada. Sus representaciones se caracterizan ser generadoras de sentidos particulares que son resultado de tecnologías de representación innovadoras, complejas y elaboradas y desde este uso de lo que Benjamin llama un sistema técnico particular, logran cuestionar discursos que privilegian la visualidad como mecanismo de conocimiento y su relación con un proyecto político-ideológico.

Sandra Gamarra está interesada en problematizar el concepto cotidiano de paisaje y mostrar que es una construcción occidental del espacio, desde la pintura, que tiene una consecuencia en los usos que damos al espacio: “Me interesaba que el concepto de paisaje nace a través de la pintura, es generado desde la pintura y desde la propia pintura, podía hablar de que se había construido desde aquí” (Gamarra, Entrevista 1). Alejandro Jaime también tiene un interés por la representación y por problematizar la concepción naturalizada de la representación:

Me sigue gustando viajar, pero ya como que este ímpetu por la experiencia ha menguado y ahora me doy cuenta del poder de la representación, porque la representación me da la opción de generar ficciones: una ficción que no quiere asemejarse a lo real, que no busca la mimesis, que tiene que ver con recreación, que

implica ficción, implica memoria. A mí, me parece interesante como el arte empieza a significar (Jaime, 2015).

También ha sido factible observar que el interés por expresar ideas, por encarnarlas en imágenes lleva a estos artistas a investigar en los límites entre teoría y práctica (de percepción y de representación) y a buscar su imbricación. El sujeto que participa en la investigación es uno que busca generar conocimiento con la reunión de la investigación académica y la investigación práctica, desde el encuentro disciplinar. Obtiene herramientas o comprensiones en un entorno académico, que luego desplaza hacia sus producciones de arte. Desde las investigaciones, actividades y estudios que realizan⁷⁹, observo sus intereses por un tipo de conocimiento que no fue parte de la formación centrada en el dominio de las técnicas tradicionales que recibieron en la escuela de artes. Ellos han sentido la necesidad de complementar el dominio técnico, de la materia, con otros tipos de conocimiento (historia del pensamiento, historia del arte, teoría de la imagen, antropología del arte), un marco teórico que les permitiera comprender sus propias prácticas de significación con la imagen en un contexto mayor de discursos y producciones culturales:

nuestra vida social está formada por discursos que nos proporcionan el marco de referencia posible desde el cual tomar decisiones y actuar, ello nos permite descifrar nuestra propia conducta y la de los demás. De esta forma, las prácticas sociales construyen nuestra idea del mundo, afirmándola y haciendo que nos afirmemos en la misma, hasta el punto de considerar que su imagen responde a una naturaleza independiente de la nuestra (Guarné Cabello, Imágenes de la diferencia: alteridad, discurso y representación, 2004).

A continuación, observaremos cómo se da el encuentro entre sensibilidades (sujeto e ideas) y materialidades desde el cual se produce la imagen de frontera; y también cómo se transgreden las fronteras de las formas representacionales canónicas: pintura, grabado, escultura.

5.1.1 Los recorridos de Alejandro, la frontera hemisférica y la imaginación

⁷⁹ Alejandro Jaime estudia una maestría en Historia del Arte y Curaduría, Nancy La Rosa estudia la suya en Antropología Visual, Sandra Gamarra hizo estudios de doctorado en arte en Cuenca, España.

Alejandro produce ideas de frontera y también imágenes tanto en el recorrido mismo de la frontera como desde la representación. La relación entre el tema de interés, las prácticas en el espacio y las prácticas de representación de Alejandro van cambiando con el tiempo y sus experiencias:

[El tema de mi trabajo de territorio] es el permanente cambio [...] en realidad, el mismo hecho de trabajar el tema, de hacer arte, ha cambiado mis ideas sobre el tema. Antes me gustaba el territorio y, por eso, hacia estas caminatas, *performances*, y registraba [...] y luego trabajaba con la experiencia. Luego me fueron interesando las huacas (Jaime, 2015).

Recién egresado de la universidad, Alejandro comprendía sus viajes, a lo que él llama la periferia, como el lugar-momento de la experiencia creativa. De esa fecha, datan los proyectos *Huascarán* y *Huallaga*⁸⁰ (figura 5.1), en los que desde diferentes modos de representación, intenta remitirse a la experiencia en el espacio.

Figura 5.1

Huallaga I. Fotografías, registro de señalizaciones. Alejandro Jaime (2010)



Imagen: <https://alejandrojaima.wordpress.com>

Para Alejandro, hasta este punto, las ideas y las imágenes mentales surgían de forma seminal en el recorrido, en el encuentro con el espacio y debían “luego, ordenarse” en el trabajo de taller: “Haces fotos, apuntes, tomas notas... pienso que lo que viene después del campo es un trabajo de ordenamiento” (Jaime, 2016).

⁸⁰ Imagen: Alejandro Jaime. Reflexión acerca de este río emblemático de la historia reciente del Perú. Círculo compuesto por dieciséis fotos a través de surcos y colocación de hitos.

Sin embargo, estos proyectos generan aprendizajes no calculados: La caminata en sí misma se convierte en la experiencia significativa y la necesidad de traducir la experiencia en un objeto de arte se cuestiona. Cuestionar el *site* de la representación como único momento-espacio de constitución de sentido es una de las primeras negociaciones que lleva a cabo consigo mismo y con sus aprendizajes sociales: “Cuando estaba en la beca, en la frontera, me bastó solamente recorrer el borde [...] la idea era que tuviéramos un acercamiento al tema de frontera. Esto fue solo experiencial” (Jaime, 2015).

El aprendizaje, o más bien debiera decir el des-aprendizaje, que le permite alejarse de la formación que recibió en la escuela, se da a partir de una combinación de teoría y práctica, desde las experiencias en los lugares, las lecturas y la investigación de teoría del arte y de obras de otros artistas:

En esa época, empecé a leer sobre el situacionismo, empecé a darme cuenta de que la caminata podía ser tomada como una experiencia creativa, como una *performance*. Descubro a Richard Long. Luego pensaba en cómo darle forma a la *performance*, porque, claro, yo estaba entrenado para hacer cosas, artefactos (Jaime, 2015).

El trabajo de Richard Long está íntimamente ligado a la experiencia en el entorno y parte de su intención es dejarse afectar por el cambio. El encuentro con la obra de este artista trajo consigo la posibilidad de cuestionar el concepto más tradicional de objeto de arte: si tenía que ser una pintura o escultura, o podía ser una intervención en el espacio. La presentación de la página web de Long, define su producción como una que se nutre y aborda los temas de movilidad, ligereza y libertad, el lugar, la localidad, el tiempo, la distancia y las medidas mediante “simples actos creativos de caminar y de marcar. Trabajos en la realidad de los paisajes que utilizan las materias primas y mi escala humana”.

Bajo esta influencia, en un siguiente proyecto, se dedica únicamente a recorrer el río Huallaga:

Yo veía que la obra de arte era solamente caminar el río. No hacer registro. No en ese momento. Solo caminar me bastaba. Con ese proyecto, la necesidad de hacer algo (hacer un objeto material, un producto tangible, vendible) desapareció (Jaime, 2015).

Para Alejandro, la acción de significar, aun por medio de actos creativos simples como caminar, mover objetos del entorno o marcarlos, tiene el efecto de modificar al propio artista y el entorno:

El problema es que, además, el arte no va a un público plural; entonces el impacto que tú puedas dar, a menos que estés en señal abierta, no sé... Yo creo que las obras de arte van cambiándose, van modelándose a ti mismo (Jaime, 2015).

La valoración de la modificación del entorno como un acto de significación y por tanto como un acto artístico es accesible a través de una descripción que Alejandro hace de una *performance* de Richard Long⁸¹:

Él va caminando por un risco y, de pronto, se detiene y tira una piedra hacia abajo. La *performance* era que el “pata” va empujando toda la tierra [desde abajo] hasta el mismo lugar de donde se había desprendido [por efecto del rodamiento de la piedra], y eso era, para él, la obra de arte. El acto de reconstituir algo. Pensar ese tipo de procedimientos como obra de arte fue lo que me marcó.

Las prácticas de significación de Alejandro ocurren al vivir las experiencias. Él se hace consciente de que es factible significar el lugar no sólo desde la representación, sino también desde el recorrido y la afectación del lugar. Las experiencias y el espacio vivido hacen que para el artista, surja un concepto particular de frontera en el recorrido y desde el movimiento. Ni el recorrido ni la idea de frontera están diseñados previamente, sino que surgen del “estar en el lugar” geográfico, y al hacerlo, se contrastan con ideas e imágenes anteriores al recorrido. Ingold considera “cambiar la perspectiva, del interminable ir y venir desde la imagen hacia el objeto, y del objeto hacia la imagen” dado que el foco se aleja del proceso productivo y sus prácticas, y colocar la atención en “los flujos de los materiales y de las corrientes de conocimiento y conciencia sensorial en los que las imágenes y los objetos recíprocamente toman forma” (Ingold, 2013, p. 20). Para Ingold, esta relocalización ante el objeto de estudio es vital, puesto que la práctica es el momento de la producción (producción del espacio, producción de la imagen), cuando cuestiones de materialidad y subjetividad establecen cuestiones de sentido.

⁸¹ www.richardlong.org

Alejandro experimenta, él mismo, la frontera como locación material desde el espacio vivido, pero también se interesa por las experiencias y los significados que generan en sus pobladores con relación al contexto político y social que la enmarca:

En Tijuana / San Diego son otras dinámicas de interdependencia, porque los mexicanos del norte tienen una economía mucho más dinámica, hay mucho más dinero. Si tú tienes un DNI de Baja California entras y sales mucho más fácil. El problema fronterizo, el muro del que todo el mundo habla es bastante más permeable, ¿no? La línea es sólida o es permeable dependiendo de cuanta mano de obra barata necesiten los gringos en determinado momento... A la misma vez, hay diferencias muy marcadas. Es muy complejo: en la frontera también hay una necesidad de pertenencia y de diferencia (Jaime, 2015).

Quisiera señalar la conciencia de Alejandro de que el espacio vivido y el cuerpo vivido son interdependientes y se modifican el uno al otro. Para Casey “los cuerpos vividos pertenecen a lugares, participan en su constitución; y los lugares pertenecen a los cuerpos vividos y dependen de ellos” (1996, p. 24, en Pink).

En proyectos siguientes, retoma el interés por el espacio de la representación. Aquí, aparece una segunda negociación, cuando las representaciones de los lugares se convierten en la posibilidad de referir algo distinto del significado convencional y de las formas convencionales del paisaje hegemónico. Los lugares a los que viaja cambian y ante la experiencia en lugares de vestigios prehispánicos descubre que le interesa el proceso de re-significación. Una resignificación que luego puede ser trasladada y socializada desde una representación. Alejandro, de pronto, comprende que las huacas contienen “un elemento artístico” que reside en que pueden ser contenedoras de una mirada contemporánea, es decir, que la huaca puede representar algo más, diferente incluso de lo que hemos establecido desde la Historia y su relación con las culturas precolombinas:

Las huacas contenían un elemento artístico... podían ser contenedores de una mirada contemporánea. [La huaca] es arte y vida en otra dimensión de las cosas, pero, ¿por qué no mirarlas con un ojo contemporáneo? Me interesaba verlas como *land art*... El vestigio precolombino ya lo decía todo. Todo lo que yo quería decir ya estaba ahí.

El elemento artístico al que se refiere no es la belleza, es la posibilidad de la huaca de ser un contenedor para una mirada contemporánea. Es consciente de que el significado de ese lugar, depende de un acto de enfocarlo, de señalarlo de modo distinto

de como se ha venido haciendo, para generar una nueva lectura: “Mi aporte está en encuadrar, en pensarlo de nuevo [la huaca], en volverlo a sugerir como un tema vigente”. El reconocer a la huaca como posibilidad de ser contenedora de la mirada contemporánea implica que él pretende un nuevo sentido para el lugar y que comprende que como señalan Ardevol y Muntañola, el significado de las cosas esta en quien las mira y desde su mirada las significa, mas aún esta en quien no solo mira, sino que recorre y reubica la posición dominante del sentido de la vista. Ardevol (2009) explica que la vista se debe de situar en el contexto de otros sentidos⁸².

Así pues, ser contenedor de una mirada y de un recorrido implica ser contenedor de un pensamiento que se logra desde dicha practica no solo visual. Así, la huaca se convierte en un significante que puede ser cargado nuevamente de sentido, un sentido que está en relación con el pensamiento contemporáneo desde el mismo hecho de recolocar la mirada en el contexto de los otros sentidos.

El método de la maqueta como resignificación

Basados en tres proyectos secuenciales en el tiempo: Río Huallaga, la frontera de Tacna y la frontera de México, se revisará el proceso mediante el cual el lugar resignificado surge desde una imagen-montaje que utiliza la organización y la reunión de otras imágenes. La imagen, así utilizada, no es una simple prolongación de la percepción; por el contrario, cumple una función de “instrumento” para evocar y pensar lo percibido.

En Río Huallaga, Alejandro recorre todo este río, desde su nacimiento hasta su desembocadura en el Marañón. Lo hace durante tres años y en tres viajes en los que continúa con el recorrido. La obra es un montaje de fotos en la cual se reúne el nacimiento con la desembocadura. La resignificación se da desde un planteamiento que modifica la representación mimética, basada en el desplazamiento del río como algo lineal, al enfocarse no en el desplazamiento en el territorio, sino en una cuestión común entre el inicio y el final, lo cual evoca la idea de ciclo. Reunir el inicio con el final del recorrido en la representación responde a la presencia de un mismo color en ambos:

En el nacimiento, había un montón de flamencos rosados. En la desembocadura, había delfines rosados. La presencia de este color que se repetía me llamó la atención. El

⁸² En el contexto del trabajo antropológico y la observación participante: “lo visual debería inscribirse más bien en el “giro” de la Antropología hacia los sentidos y en la revaloración de la experiencia y el cuerpo como conceptos teóricos” (Ardevol, 2009)

proyecto fue una bitácora de viaje. Enganché el nacimiento con la desembocadura en una sola foto (Jaime, 2015).

Luego, una experiencia en Tacna le permitió resignificar la frontera. La propuesta plástica surgió y tomó la forma de una instalación. Al volver a Lima, cuando reflexiona no sobre la frontera en abstracto, sino sobre la experiencia que él tuvo en la cima de una montaña en Tacna imaginó que el Perú, todo, puede ser pensado como una división entre Chile de Ecuador:

Lo que yo hice fue crear una frontera imaginaria confrontando los dos paisajes: el paisaje desértico del sur y el paisaje boscoso del norte..., en donde el paisaje del medio, es decir, el vértice, era el Perú, algo que no existe, hacia un lado el desierto con Chile, hacia el otro el bosque con Ecuador. Una cordillera imaginada como frontera. Lo hice en instalación con mis fotos de las dos fronteras (Jaime, 2016).

Alejandro desarrolla una maqueta a la que llamó *País* (figura 5.2), desde la cual invita a reflexionar en torno a la idea de frontera regional. Realiza la materialización de una ficción: plantea al Perú como franja de frontera entre Chile y Ecuador. Saca al Perú de su forma física y lo propone como frontera, como la cúspide de una cordillera cuyas faldas son, a un lado, Chile y su paisaje desértico y, al otro, Ecuador con su paisaje boscoso.

Figura 5.2

Maqueta *País*. Cartón maqueta y fotografías. Alejandro Jaime (2011)



Imagen: <https://alejandrojaimed.wordpress.com>

La maqueta *Hemisferio*, toma como punto de partida los dibujos de la falla de San Andrés y utiliza el método de la maqueta *País* (figura 5.3), que aplica a una frontera que delimita dos países, México y Estados Unidos. El interés de Alejandro está en que simbólicamente, en el imaginario económico y cultural, esta frontera significa la división del continente en dos hemisferios. Como vimos en el capítulo IV, Alejandro estudia la falla en la frontera de México y Estados Unidos a través del dibujo, pero este le queda corto para decir algo más. El dibujo funciona como un espacio de estudio e investigación, es una primera aproximación que permite al artista conocer los detalles, relaciones y posibilidades de su objeto de estudio; desde el dibujo, él cuestiona el lugar común de que la falla es un vacío, la tierra de nadie. Luego, la técnica utilizada para hacer la propuesta conceptual de sentido es la elaboración de una maqueta a la que llama *Hemisferio*.

Figura 5.3

Maqueta Hemisferio. Cartón maqueta y fotografías. Alejandro Jaime (2011)



Imagen: <https://alejandrojaima.wordpress.com>

Hemisferio es una propuesta muy especial. Debe ser vista por arriba y por abajo y por ello la monta en el espacio de exposición como un plano inclinado sujeto de la pared, montaje que permite al espectador la aproximación apropiada al develar en la cara anterior una depresión y en la posterior una protuberancia. Utiliza, en su realización, imágenes de otros dos hitos (muro y cerro Centinela) para cubrir las paredes del volumen. En la depresión, coloca las imágenes del muro y en la protuberancia las del cerro Centinela:

Lo que hice fue hacer una especie de evocación de la falla [a través de una maqueta] y en las paredes internas puse fragmentos de los muros... [aparecen] en sus paredes interiores planos del muro fronterizo desde las ciudades de Tijuana y Mexicali. Yo

pensé hacerla como una instalación grande, pero luego me gustó como maqueta, porque me permitía referirme a la diferencia de los hemisferios (Jaime, Entrevista 2, 2016).

En las maquetas *País y Hemisferio*, Alejandro trabaja desde una relación imagen–materia que Ingold (2013) denomina “*grow*”. Es factible observar como el artista se va relacionando con sus propios recuerdos de las experiencias en las fronteras, y como las producciones que aparecen son varias (dibujo y maqueta). Son varios los intentos de materializar el encuentro con la materialidad de la locación, con las ideas particulares y con los significados convencionales. Para Ingold, la imagen no aparece “solo así” sino que, más bien, es el fruto de un tipo de encuentro que implica una actitud hacia el mundo, distanciada o comprometida. Desarrolla el modelo “confluencia de fuerzas y materiales” y delinea dos paradigmas para la creación del objeto: *project*, en el que la idea precede a “la cosa” y, por ende, la cosa es la realización de la idea y *grow*, donde “la cosa” es un momento dentro de un proceso de pensamiento y su encuentro con la materialidad. Este segundo modelo concibe que el relacionamiento es un *continuum* que no termina y donde “la cosa” es un momento detenido de esta relación que el sujeto recorta.

Asimismo, las representaciones iconográficas cumplen una función en la constitución y remodelación del imaginario. El método de la maqueta que desarrolla Alejandro hace uso de la ficción y de la imaginación para la resignificación. ¿Cómo es que esta ficción remodela el imaginario? Usaremos la concepción de imaginación que desarrolla Gastón Bachelard, ya que el autor se refiere a la acción imaginante como el librarse de una idea previa, como una unión inesperada para poder volver a imaginar:

Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante. Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación. Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y las formas. El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es “imagen”, es “imaginario” (G. Bachelard, 1958)⁸³.

⁸³ G. Bachelard (1958)⁸³. *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica. P. 9.

El pensamiento contemporáneo cuestiona los presupuestos que desestiman el rol social y la potencia de la imaginación. Históricamente, se ha generado una separación entre la llamada imaginación reproductora y la imaginación creadora. La primera ha sido vinculada a la percepción y a la memoria, y la segunda ha sido vinculada a la producción de imágenes nuevas al margen de la experiencia perceptiva. Dentro de esta dicotomía, el conocimiento intelectual, vía adecuada para acceder a la verdad, se ha opuesto a la potencia creadora de la imaginación. El pensamiento contemporáneo, sin embargo, señala la cualidad artificial de toda representación y ha señalado que la naturaleza de las correspondencias entre lo real, lo percibido y lo representado es cultural⁸⁴.

Desde la perspectiva antropológica, se estudia el imaginario y su función de intervención en el campo social en las representaciones de cada sociedad, es decir, según Selva & Solá: “La intervención del imaginario social como conjunto de representaciones colectivas por medio de las cuales cada sociedad y cada cultura elabora una imagen de sí misma que asegura su cohesión y que, por lo tanto, hace posible su funcionamiento” (2004). Ambas autoras se refieren al rol constitutivo que la conciencia imaginante, aquella que la modernidad había desestimado, juega para el imaginario. “El imaginario no es un simple registro de la conciencia, sino que es la propia conciencia, en tanto que realiza su libertad” (Selva & Solá, 2004).

5.1.2 Los movimientos de Nancy, la frontera Otra y la inmersión

La producción de obra de Nancy se centra en experimentaciones e investigaciones que se dan desde dos acciones que se retroalimentan: estar en un lugar geográfico y hacer representaciones. Aunque ella comenzó con las experimentaciones desde la representación, luego sintió la necesidad de emplazar sus reflexiones en el contexto del país y su problemática. Hoy, en la práctica de arte de Nancy, hay un movimiento pendular taller-campo-taller. Una de las preocupaciones que atraviesa transversalmente su trabajo es la relación entre la percepción del espacio y las ideas romantizadas que

⁸⁴ Para Descartes, la imaginación, acción vinculada al cuerpo y a la sensación, es fuente de errores y de falsedades. Con el empirismo, desaparece gran parte de esta desconfianza y la imaginación se concibe como la facultad que permite establecer relaciones entre nuestras ideas. Sin embargo, en tanto que actúa independientemente de la certeza de la experiencia, no funda el conocimiento verdadero. Con la filosofía crítica de Kant, la imaginación tendrá una función relevante en el proceso de conocimiento, como facultad trascendental que asegura el paso necesario de las intuiciones a los conceptos, y obtendrá una nueva determinación como elemento indispensable de la experiencia estética. La filosofía contemporánea formula la crítica definitiva de la desconfianza tradicional respecto a la imaginación. Sartre (*L'Imagination*: 1936; *L'Imaginaire*: 1940), inspirándose en la fenomenología de Husserl, considera la imaginación como una situación intermedia entre la percepción y el pensamiento.

rodean dicha percepción. “Me preocupaba como estábamos percibiendo lo natural desde las ciudades, como algo intocado, una romanización del espacio intocado, puro... Estaba interesada en otras nociones de espacio...” (La Rosa, Entrevista 1, 2016).

Investigación y experimentación han sido conceptualizados como prácticas distintas desde las disciplinas donde se utilizan, pero Nancy emplea la experimentación como una forma de investigación de las ideas y prácticas que rodean la percepción. En sus primeros trabajos, investiga, desde el taller, los límites y posibilidades de ciertas tecnologías de representación, especialmente las cartografías, que han sido creadas basadas en la función específica de medición del globo terráqueo y ciertas escalas de representación. Nancy experimenta de–construyendo representaciones convencionales y creando “falsas cartografías” que pongan en entredicho la objetividad. Juega con el formato de las cartografías, superpone sus líneas y claves a imágenes creadas por ella y que no representan paisajes geográficos. Traslada la tecnología de representación macro a “pedazos de territorio” otros: fotografías micro que ella hace de grietas en la tierra. Observa que este híbrido despierta en el espectador la lectura desarrollada por la cartografía:

Lo macro se ha pensado a través de un tipo de perspectiva y un tipo de forma de ver y lo micro también [...] Visualmente, comencé a relacionar esas cosas y las posibilidades que podía tener una imagen ambigua o una imagen creada desde otro lado para hacer relaciones con cosas de la realidad (La Rosa, 2016).

Acha (1981) refiere que uno de los cambios que trae el arte conceptual es que el artista renuncia a la presentación de las realidades por sus formas y, en cambio, busca acentuar la mediación de los conceptos y las acciones humanas en aquella realidad presentada, denominada o significada. Nancy investiga imágenes hegemónicas desde los condicionamientos culturales de la imagen en tanto realidad significada, esto sitúa su producción en un dialogo entre la imagen y la producción social y cultural de significado de la imagen representada y exhibida. Las experimentaciones anteriormente citadas y otras que veremos a continuación forman parte de las prácticas de Nancy para desmitificar el propio sistema del arte y los discursos dominantes en este.

Los trabajos de investigación con la cartografía en el taller denotan que la artista tiene una conciencia de la importancia de la selección del modo de representación, ya que este, de por sí, conlleva una intencionalidad aceptada tácitamente por el artista y que será decodificada por el lector como parte del contenido de la imagen. Este

aprendizaje e interés los desarrolla como estudiante cuando es invitada a ser parte de un grupo universitario de investigación: “Esta debe de ser una elección consciente, porque pasa a formar parte de la decodificación que el lector hace al enfrentarse a la obra” (La Rosa, Entrevista 1, 2016). La artista recuerda:

Cuando éramos estudiantes, hicimos una revista que se llamaba *Prótesis*, en el 2002. En un momento, comenzamos a investigar en relación a documentos, arte y estética. Cuando comenzamos a hacer esto, yo no tenía ni idea de las relaciones que había⁸⁵. A mí y a algunos de mis compañeros que habíamos decidido trabajar el grabado, nos hizo cuestionar el medio que utilizábamos para querer decir alguna cosa, nuestros trabajos comenzaron a pensarse y conversábamos entre nosotros (La Rosa, Entrevista 1, 2016).

El cuestionamiento de las técnicas de representación, que no era suficiente solo con representar, sino que era necesario escoger la tecnología de representación que imprimiría un sentido a aquello representado, es un primer reacomodo de Nancy con las convenciones aprendidas: una de ellas es la perspectiva que se asume como soberana. Las teorías contemporáneas (Casey, 1996; Ingold, 2000) cuestionan la perspectiva racional como único modo de generar conocimiento, cuando “en realidad es el resultado de dos dicotomías: entre lo humano y lo natural y entre modernidad y tradición” (Ingold, 2000). La división de lo moderno y lo tradicional está presente en el hecho de que la investigación (lo moderno y humano) se ha asociado a la observación y al campo de la ciencia mientras que la experimentación (lo tradicional y lo natural) se ha asociado a los trabajos manuales y las artes. “Mientras que el relato científico se atribuye a la observación desinteresada y al análisis racional; el relato indígena se atribuye a la experiencia subjetiva, a la cual se sitúa dentro de creencias cuya racionalidad se cuestiona” (Ingold, 2000, p. 16). La perspectiva racional genera una mirada distanciada, ligada a una relación óptica del mundo, la visualidad:

El resultado de aplicar la perspectiva de la razón abstracta al mundo es cercano al producido al aplicar la perspectiva en la pintura, donde la escena se representa desde un punto de vista que es independiente de aquel que tendrá el espectador cuando contemple la obra terminada. De modo similar, la razón abstracta puede tratar diversos entornos del mundo como objetos de estudio, [cuando en realidad] cada una de ellos es una construcción particular de una realidad externa (Ingold, 2000).

⁸⁵ En este proyecto de la revista *Prótesis*, trabajaron Eliana Otta, Miguel Lopez, Sharon Lerner, Santiago Quintanilla, Juan Salas, Andrea Cánepa y Natalia Iguíñiz, la profesora que los convocó para el trabajo.

Para Nancy, las investigaciones en los lugares están dirigidas no a mirar el espacio geográfico desde lejos, como los occidentales ciudadanos solemos hacer, sino a contactarlo, experimentarlo y vivirlo. La necesidad de acortar la distancia de la mirada objetiva y neutral la llevan a “la deriva” y “la inmersión”, que son modos de transitar por el espacio, comprometidos con la activación y la valoración de la sensorialidad. Nancy sabe que la percepción tiene un efecto en la concepción y la representación del lugar: “La forma de transitar influye en las imágenes que puedes recoger [...]. Sí. La deriva promueve un modo de ver que tiene que ver con nociones de espacio que normalmente no manejamos” (La Rosa, Entrevista 2, 2016). Ingold sugiere que no obtenemos el conocimiento situándonos fuera del mundo, sino que, más bien, es factible conocerlo, porque somos parte de y estamos dentro del mundo y denomina a esto “el arte de investigar”. La experimentación y una relación háptica con el mundo son para este paradigma una forma de investigación que permite una aproximación a los entornos del mundo no como objetos de contemplación, sino asumiendo su implicación en la construcción de la experiencia y la representación.

El teórico genera su pensamiento en su cabeza, y sólo entonces aplica las formas de pensamiento a la sustancia del mundo material. El modo del artesano, por el contrario, es permitir que el conocimiento crezca desde el encuentro de los relacionamientos prácticos y observacionales con los seres y cosas que nos rodean (Ingold, 2013, p. 6).

Ir a los lugares geográficos fue una consecuencia de las investigaciones con la representación, una suerte de necesidad de refrendar cuál era ese lugar que el mapa establecía:

Comenzar a conceptualizar desde esa forma [la perspectiva y la imagen creada para lo micro y macro] el espacio, me comenzó a llevar de un interés más general a lugares cada vez más específicos. Al comienzo, no sabía cómo abordar los lugares específicos, pero, poco a poco, la práctica me llevó a buscar lugares que me permitieran trabajar cosas que me interesaban (La Rosa, Entrevista 1, 2016).

Poco a poco, Nancy, comprendió que la experimentación del espacio es un conocimiento desde el cuerpo: “cuando estás ahí [en el mar] puedes tener una serie de percepciones, porque la percepción no solo es visual, también es auditiva, es de tacto, de estar ahí, sientes el calor, el frío...”.

En cuanto a los recorridos de la artista, Nancy utiliza la deriva para “imitar” lo que ella imagina son los modos de transitar de los no contactados, y aunque Nancy

ficciona, encuentro que hay en sus intereses y en su accionar un guiño con ciertas prácticas de investigación de la etnografía sensorial que proponen que “aprender a conocer e imaginar de modos similares a los de otros, implica no solo la imitación de las prácticas de esos otros, sino también un compromiso personal y un conocimiento desde el cuerpo” (Pink, 2009, p. 43). Ahora bien, su modo de recorrer espacios no solo sucede en el bosque amazónico. Ella viaja por la selva amazónica, por ámbitos digitales y dentro de las instituciones, inclusive se sumerge en el mar; pero más que saber por dónde transita, es interesante saber cómo transita, cómo busca establecer este comportamiento sensorial comprometido y no distanciado.

El método de la inmersión como resignificación

Este acápite propondrá pensar el modo de relación de Nancy con el espacio desde el concepto de “inmersión”: la introducción completa de un cuerpo en un líquido. Aunque en entornos aparentemente disímiles, lo que interesa es el tipo de relación que entabla con las posibilidades que suscita cada uno. Toda relación con el entorno es factible debido a la percepción, una conexión entre la mente y el mundo, que ha sido largamente teorizada. Los intereses y prácticas de relacionamiento con los entornos de Nancy, Alejandro y Sandra pueden ser observados desde los aportes de los de los filósofos de la fenomenología (Husserl, Merleau Ponty, Ingold). Ingold, basado en reflexiones de las teorías de Bateson, señala que la percepción no es el resultado de una construcción cultural; es resultado del desarrollo de habilidades que no son ni innatas ni adquiridas, sino que son incorporadas al organismo mediante prácticas y entrenamientos que se dan dentro del propio entorno: “es tanto biológica como cultural” (Ingold, 2000). Percibimos con el cuerpo en parte; con ideas —que se instituyen desde representaciones—; y en parte, por medio de prácticas situadas.

Cada uno de los espacios en los que Nancy está se convierte en una situación de reto y posibilidad a partir de la cual ella modifica su percepción, modifica su mirada occidental en el encuentro, desde estar en el lugar, percibirlo y representarlo. Dice al respecto: “Una forma básica de entender el bosque amazónico era estando ahí, por eso fui. El mundo de los sonidos era increíble... Te das cuenta de que, en algunas situaciones, no tienes idea de lo poco que habíamos estado usando el oído”. Nancy repiensa la importancia occidental de la mirada, al “estar ahí”. Para el filósofo Edward Casey, el lugar cobra importancia desde nuestro carácter situado en él y define el lugar como “construcciones en proceso de continuo cambio y redefinición” (Casey, 1996), y

además como un espacio complejo que reúne en simultáneo el contexto que habitamos y el que investigamos. A continuación, revisaré las narraciones de Nancy de los proyectos *Ticlio e Inmersión*, ya que ellos ejemplifican esta reunión entre el espacio que habitamos e investigamos.

Los registros fotográficos de la deriva no buscan ser distanciados ni objetivos, sino compenetrados. Nancy encuentra que el recurso de la imagen desenfocada le puede ser útil. A raíz de que su cámara de fotos se malograra, en un viaje a La Oroya, utiliza “el método pinhole”, que es manual, muy artesanal y difícil de controlar. Lo rudimentario del medio cuestionó la valoración en la, culturalmente, aprendida preocupación por el encuadre, que se vio desplazada por la valoración de lo espontáneo. Las fotos que tomó en Ticlio (figura 5.4) estaban bastante lejos de la imagen que ella había imaginado originalmente y que pensaba era la correcta para su trabajo. Hizo falta sobreponerse al desencanto inicial para permitirse ver que aquello que las fotos arrojaban podía ser interesante.

Viajé a La Oroya y me sentía muy mal [por la altura⁸⁶]. Estaba con un soroche terrible, la cabeza me latía y entonces no podía estar como que demasiado consciente y tenía que hacerlo lo más rápido posible. Fui dos o tres veces, pero no lograba sentirme bien. Yo estaba muy preocupada por cómo iban a salir esas fotos. Y las fotos, bueno, salieron mal (risas) (La Rosa, Entrevista 1, 2016).

Figura 5.4

Detalle de la serie *Documentación esquiva*. Fotografías pinhole. Nancy La Rosa (2010)



Imagen: <http://www.datosinsuficientes.net/>

⁸⁶ Ticlio, o Abra de Anticona, es un paso montañoso de los [Andes peruanos](#), ubicado en el [distrito de Chicla](#), en la [provincia de Huarochiri](#), [departamento de Lima](#). Por este paso, atraviesa la [ruta nacional PE- 22](#), también conocida como carretera Central, la que alcanza allí —en el kilómetro 120— su punto de mayor altitud: 4818 [metros de altura](#).

Finalmente, tenía unas imágenes que habían sido hechas desde un estado físico alterado. Su primera respuesta fue de rechazo, de desencanto; pero luego pensó que no estaban tan mal. Se permitió sentir desde ellas lo desenfocado y lo grisáceo como sugerentes mediaciones que pasaban a ser parte del contenido y que podían, quizás, expresar más que si la foto fuera “correcta”. Lo primero que se activó fue la mirada normada, la que juzga y corrige buscando la imagen aceptable, la imagen que describa con lujo de detalle y foco perfecto el lugar que ya conocemos desde otras imágenes. Nancy se ve ante la posibilidad de vencer el “deber ser de la mirada fotográfica” objetiva e incluir lo que su juicio había discriminado. Este reto le permite notar que estas imágenes “mal formadas”, en realidad no se referían a Ticlio, sino a un modo de ver que ponía en entredicho lo que culturalmente se ha juzgado como imagen correcta. La imagen incorrecta de un lugar, “su falta de precisión acepta la inconmensurabilidad de lo representado y el tranquilo reconocimiento de nuestra incapacidad para aprehenderlo en su real dimensión” (La Rosa, Entrevista 1, 2016).

Nancy vive la experiencia del lugar desde las negociaciones entre los flujos de los materiales y los de sus ideas. Esta narración describe cómo la artista está dispuesta a cambiar sus presupuestos basada en lo que la experiencia permite y que Ingold describe como correspondencia:

Practicar este método [el método de la esperanza de Miyazaki] no es describir el mundo ni representarlo, sino abrir nuestra percepción a lo que está sucediendo allí para que, a su vez, podamos responder a él. Es decir, es establecer una relación con el mundo que ahora llamaré correspondencia (Ingold, 2013, p. 7).

Nancy es consciente de que no solo es necesario escoger un medio para representar; también es saber cómo utilizarlo. Es necesario hacer obvio que el medio no es transparente. Los trabajos con fotografía pinhole despiertan un interés hacia lo desenfocado como recurso por sus posibilidades sensoriales: escoger este medio hace que el tema representado deje de ser Ticlio y se convierta en “el inconmensurable Ticlio” o la posibilidad de representar una experiencia específica de un lugar determinado: Ticlio con sol o Ticlio con soroche. Es decir, el modo de representación del objeto de estudio se convierte en una posibilidad de hacer referencia a los adjetivos del objeto, adjetivos que sacan al objeto de su concepción purista y universalista.

El espacio como realidad en continuo movimiento se hace obvio cuando Nancy se sitúa literalmente dentro del flujo del ambiente, dentro del agua, reunida con el

entorno sin un mandato previo, o quizás, como ya vimos en el caso de Ticlio, dispuesta a modificar el mandato, dispuesta a cambiar y no frustrarse ante la imposibilidad de llevar a cabo una idea previa:

Hay cosas que sabes que no van a salir en la imagen [las percepciones de calor, frío, las auditivas]; entonces, intentas maneras para que esas cosas salgan. [Y da un ejemplo] La primera vez que entré al agua [mar] con la cámara fui a Punta Hermosa. Fue supercomplicada la estabilidad, me di cuenta de que necesitaba una tabla, que mejor me iba a San Bartolo, porque allá no hay olas. O sea, hay que ver qué necesitas del sitio para poder hacer lo que quieres.

Con ello, se refiere a que solo estando en el espacio sabía cómo iba a abordar el tema y en qué medida el espacio mismo iba a modificar su idea del tema.

Los pensamientos y los materiales son difíciles de estudiar, pues están en constante crecimiento creativo. Ingold cita a Deleuze y Guattari (2004) para referir que “cada vez que nos encontramos con la materia, es con la materia en movimiento, en proceso de cambio, en la variación, con la consecuencia de que esta materialidad en constante flujo sólo puede ser seguida”. Así: “Los artesanos o profesionales que siguen el flujo son, en efecto, itinerantes, caminantes, cuya tarea es entrar en el grano del devenir del mundo y plegarlo con propósito envolvente. La suya es una intuición en acción” (Ingold, 2013, p. 25).

Finalmente, el trabajo del mar se llamó *Inmersión* y se materializó como una superficie azul cubierta por líneas “topográficas” en la que hay algunos agujeros (figura 5.5). La superficie mapea un instante en el movimiento del mar, es un dibujo hecho a partir de una instantánea fotográfica que evoca los levantamientos topográficos. El mar resulta ser un reto. Representarlo le da la oportunidad de romper con la cartografía: ella crea unos orificios para mostrar datos subjetivos no cartográficos.

Figura 5.5

Detalles *Inmersión* Serigrafía sobre papel. Nancy La Rosa (2012).

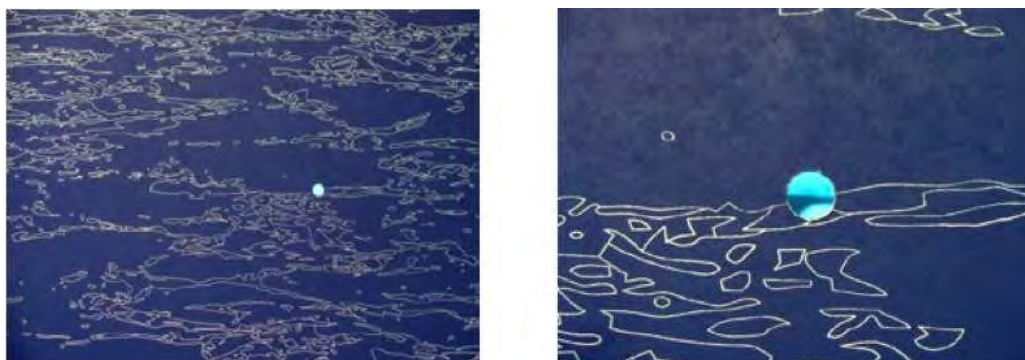


Imagen: <http://www.datosinsuficientes.net/>

Al hacerlo, tácitamente señala que los datos del instante de la foto y del levantamiento topográfico le son insuficientes para referirse a una experiencia. Las perforaciones en la superficie rompen el plano, pero hacen más que eso: rompen la ilusión de la superficie de la representación para mostrar que detrás de este primer plano hay un segundo plano. A través de las perforaciones es factible ver unas imágenes en movimiento (figura 5.6), distintas tomas hechas desde dentro del mar:

Los agujeros en el dibujo invitan a curiosear, mirar a través para adentrarse (sumergirse) a una manera de representación más subjetiva, donde los videos revelan experiencias de entender el espacio a partir del propio cuerpo y reflexionan acerca de la frontera entre superficie, fondo, línea de horizonte, ubicación, percepción (La Rosa y Benavides, Presentación de obra, 2016).

Figura 5.6

Inmersión. Stills de los videos. Nancy La Rosa (2012)

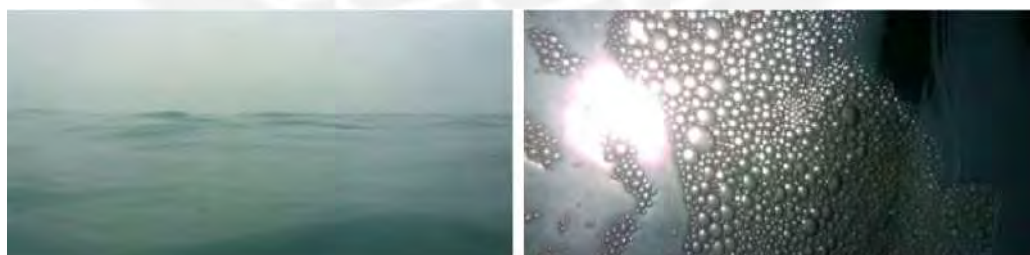


Imagen: <http://www.datosinsuficientes.net/>

El registro es el resultado de detener el flujo. El arte contemporáneo pone en entredicho la idea de autor y de creatividad, y se interesa por la acción de un sujeto dentro del entramado de la vida, en el tiempo-espacio, toda vez que la obra de arte puede ser el registro de dicha acción entendido no como una acción verdadera o única, sino como una versión de ella diseñada por el artista en el momento en que la recorta del entramado tiempo-espacio. Las prácticas de arte vanguardistas y posvanguardistas

comenzaron a valorar y a considerar como parte del trabajo del arte el contexto social, desde lo que denominan “prácticas situacionales” (Debord) y “relacionales” (Borriaud): prácticas que se interesaron por generar modos de involucrar activamente al espectador para que sea receptivo y deje de ser pasivo.

El hecho de que el sujeto sea quien detiene el flujo se convierte en clave: ¿quién detiene, por qué detiene y cómo? Es posible observar la presentación en PDF del proyecto *Inmersión* como la acción de la artista de detener una acción y recortar un espacio. En dicha presentación, Nancy necesita imágenes fijas de sus videos subjetivos. Ella, voluntariamente, detiene el movimiento de sus propios videos y selecciona la imagen, un solo cuadro o *frame*, que, a su juicio, es capaz de representar la sensación del video completo. El simple hecho de decidir cómo representar en una presentación visual 2D y formato pantalla de computadora un complejo trabajo como *Inmersión*, el hacer una representación de la representación, implica que Nancy vuelve a detener la realidad y vuelve a recortarla.

5.1.3 Sandra en la frontera representacional – La reproducción de la reproducción

Al igual que en los casos anteriores, para Sandra, la investigación y la experimentación con tecnologías para la representación son parte de la exploración de los límites y posibilidades de las mediaciones en el proceso de producción, aunque en el objeto de arte terminado, estas experimentaciones no sean siempre visibles (o no todas ellas). Resulta especialmente interesante que Sandra no desligue del todo investigación y producción, que más bien, hable de ellos en términos de proporción:

es verdad que, poco a poco, el proceso se ha hecho más evidente [en mi obra]. Entiendo que es algo importante para mí. Siempre hay un proceso, pero no le tomas atención a los pasos... es un poco como que te nutres de lo que hay... Claro, de repente, te das cuenta [de] que hay todo un tiempo antes de llegar al objeto que es tan importante para llegar al objeto... tal vez, mis procesos son como muy experimentales en ese sentido. Yo no siento que cuando estoy investigando... no sabría decir cuándo termina el proceso... se mantienen en paralelo siempre [investigación y producción], pero en proporciones diferentes (Gamarra, 2016).

El caso de Sandra es distinto de los otros dos investigados por dos motivos. Primero, por el tema, puesto que Sandra no aborda la frontera política que se proyecta y se superpone entre dos países ni la frontera tácita, no expresada, entre culturas. Sandra

cuestiona, interrumpe y transgrede las fronteras que la propia representación ha implementado e instituido para aprehender, compartir y socializar lugares específicos, y producir una idea y una práctica para dicho lugar. La teorización del espacio establece “los sentidos compartidos de lugar se soportan en mediaciones y representaciones” y que los significados que otorgamos a los lugares pueden ser muy personales y conectados a ciertos individuos o pueden ser compartidos. Sin embargo, aunque dichos significados sean compartidos, no son fijos ni estables; están sujetos a nuevas representaciones: “los significados ganan en persistencia cuando están inscritos en dentro del paisaje natural, pero están abiertos a ser refutados desde prácticas que no se ajustan o amoldan a aquellas expectativas que han sido sujetas a un lugar” (Creswell, 2009, p. 3).

Landscape in quotation marks es un estudio de la representación de otra época, una representación que devela una forma cultural de mirar el mundo y una visión particular de categorías sociales. Sandra se enfoca en el estudio de la categoría social de paisaje desde el que se constituyó el espacio, a partir de una colección de imágenes buscadas y halladas. Al apropiarse de imágenes, de repertorios varios, ella se desplaza del imaginario personal al colectivo para estudiar la recurrencia de las formas con las que el tema se representa. Ello le permite develar una forma social de mirar implícita en el procedimiento con el que se logra la representación: “las obras previas son en sí mismas constitutivas de las obras posteriores, así como las percepciones previas y las representaciones previas están aprehendidas en la inmediatez de la nueva interpretación” (M. Podro, 1991).

El valor de su propuesta discursiva no está en la capacidad de realizar una copia mimética de buena factura, está en problematizar que las reproducciones miméticas que se instauraron con el Renacimiento como representación del mundo han generado un hábito visual en los espectadores de arte, un hábito utilitario en los comerciantes y un hábito estético en los artistas. La propuesta de *Landscape en quotation marks* utiliza la copia del género occidental del paisaje y lo de-construye para desmitificar la idea de paisaje transparente e inocuo, para mostrar que lo que vemos no es el lugar sino una tecnología de representación que ha definido nuestra relación con dicho lugar: “Gamarra utiliza los medios por los cuales la idea del paisaje europeo se ha creado, con la intención de develar su pretendido realismo y, con este acto, confrontarlo con lo natural” (Jonqueres, 2015).

Dado que el tema para Sandra es la frontera de la propia representación, la relación de Sandra con el espacio físico también es distinta. Ella no viaja. El gran ausente en este caso es el desplazamiento al lugar que será representado, práctica en el espacio que conformaba el objeto de estudio en los dos casos anteriores. Para Sandra, el objeto de estudio, decididamente, no es un lugar geográfico, una locación, sino el concepto mismo de paisaje, “el tipo” de lugar construido mediante la representación:

Hay otra cosa que también estoy haciendo mientras construyo el paisaje, y es que yo no salgo al paisaje a pintar. En el momento en que se crea el paisaje, el pintor sale al paisaje, se lo queda en la cabeza y luego va al taller y lo pinta. La pintura de los impresionistas, en caballete, en exterior es posterior. La [modalidad] del paisaje exterior holandés es yo lo llevo al taller y lo arreglo, “lo domestico... o naturalmente se mejora” como dicen ellos, los holandeses (Gamarra, 2016).

Sandra se desplaza por distintos ámbitos que le permiten encontrarse con objetos, algunos de los cuales serán momentáneamente parte de la obra, para, finalizada esta, volver a su mundo fuera del arte (los objetos entran y salen del mundo del arte). Sandra es el agente, que se moviliza, fluye y reúne los paisajes, que transita en tiempo real. De cada “lugar que visita”, ella retorna con “algo”, un significante o un significado. Estos disímiles lugares que ella transita son “constructos resultado de una perspectiva y que, por lo tanto, han de expresar las inflexiones provocadas por la situación histórica, lingüística y política de las distintas clases de actores involucrados” (Appadurai, 1990), constructos que se convierten en matrices culturales desde representaciones. A partir de estas movilizaciones, problematiza el sentido del paisaje canónico que se funda en el distanciamiento:

De hecho, el *locus* final de este conjunto de paisajes perspectivos es el propio actor individual, puesto que estos paisajes son eventualmente recorridos por agentes que viven y conforman formaciones mayores, en parte como resultado de su propia interpretación y sentido de lo que estos paisajes tienen para ofrecer (Appadurai, 1990, p. 8).

La artista dice: “mientras construyo el paisaje, hago otra cosa”, y esa otra cosa que hace es no salir al encuentro del espacio geográfico. Trabajar es para Sandra pintar, pero también organizar información e imágenes: acciones de investigación y representación que no se recortan ni separan de la vida personal. No hay una frontera que las separe. Las acciones cotidianas con los objetos, las prácticas de representación desde la pintura, la búsqueda de materiales o ideas no están escindidas de las relaciones

sociales y amicales (y las luces o problemas que traen al tema en cuestión). Añadiría algunas otras acciones que **sí** hace mientras construye el paisaje: 1) recolecta como alegorista y confía en que cada objeto crea su significado; 2) cuestiona la neutralidad del “fondo blanco”; 3) asume la imbricación entre forma (aquello pintado) y fondo (blanco e inmaculado o recogido y reutilizado).

¿Cómo se da el encuentro entre sensibilidades y materialidades? Los objetos que se acumulan provienen de distintos lugares: la casa de su madre, su antiguo barrio, préstamos de amigos, del fantástico e inacabable mundo del centro de Lima. Sandra recorre los espacios de venta de libros y cuadros viejos, donde recolecta lo que parece funcionar. La actividad de recolección, el *object trouve* de los surrealistas puede ser pensada desde dos paradigmas que nos brinda Walter Benjamin, alegorista y coleccionista.

El coleccionista arma una colección entre cosas que son afines “reúne a lo que pertenece al mismo grupo; al tener en cuenta y conservar sus afinidades y su sucesión en el tiempo, él podrá eventualmente proporcionar información acerca de estos objetos” (Benjamin, *The Arcades Project*, 1999)⁸⁷. El alegorista lleva a cabo una acción (¿ficción?) por medio de la cual una cosa representa o significa otra diferente, “renuncia al intento de dilucidar las cosas a través de la investigación de sus propiedades y relaciones. Retira las cosas de su contexto (descontextualiza) y, desde el principio, confía en su profundidad a fin de iluminar su significado” (Benjamin, *The Arcades Project*, 1999) Más allá de las diferencias entre ambos, ellos están unidos por la certeza de la relación entre el caos y el orden. El coleccionista colecciona consciente del peligro y la posibilidad de tener que reordenar las piezas ante la emergencia de un nuevo objeto que cambie las relaciones entre las partes y que traiga el caos. El alegorista asume el caos desde el principio. El objeto encontrado funciona bajo la premisa de que las cosas entran y salen de circuitos sociales que les brindan significado. Al retirar los objetos que selecciona de su contexto original y trasladarlos al contexto del arte, Sandra apuesta por la posibilidad de resignificación desde este nuevo contexto.

El espacio experimentado no es registrado en el momento de la experimentación. Es evocado desde constelaciones. Como en el caso de Alejandro y Nancy, la obra producida, en este caso, una constelación, no es una simple prolongación de la

⁸⁷ El Proyecto *Passagenwerk* o *Arcades* fue un proyecto inconcluso del crítico literario alemán Walter Benjamin, escrito entre 1927 y 1940. Editado por The Belknap Press of Harvard University Press en 1999

percepción; por el contrario, cumple una función de “instrumento” para evocar y pensar lo percibido, es un *device*. El registro del espacio experimentado no es la pintura convencional; es, más bien, la generación de una imagen en un sentido más amplio, una evocación. La imagen aparece desde la reunión de imágenes pretéritas, imágenes presentes y reflejos o guiños entre ambos, generados por su ubicación dentro de un marco mayor o por su superposición. Las acciones de Sandra parecen estar en la línea del alegorista. En las constelaciones que Sandra va proponiendo, los objetos —los recolectados y los pintados—, van negociando desde su potencia su importancia y relevancia para el proyecto, como es factible ver en la figura 5.7.

Dentro de esta labor de alegorista y de organizadora, se percibe que la simultaneidad es un componente importante. Para Acha, la simultaneidad implica la coexistencia y el ciclo:

negar que los procesos son lineales [...] Es también consecuencia de conceptualizar el tiempo como una realidad cíclica e igualmente polifocal como el espacio. En sentido práctico la simultaneidad se utiliza para tomar actitudes anti narrativas y anti entretenimiento — típicos de la estética renacentista— [...] Esta combinación de elementos denominada «synergética» o «synestética» genera nuevos modos de percibir y de conceptualizar la realidad.

Figura 5.7
Yacimiento III. Instalación. Sandra Gamarra (2016)

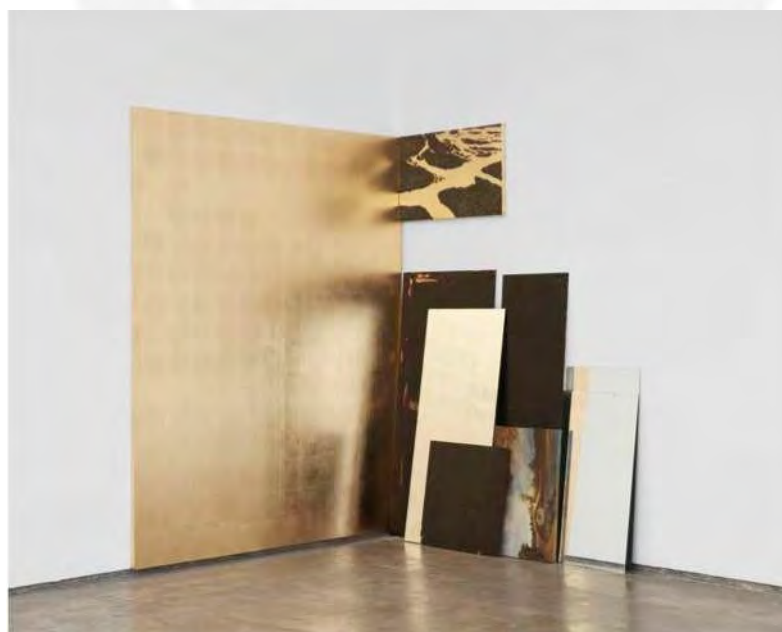


Imagen: <http://www.gluciadelapunte.com/>

Asimismo, la simultaneidad y coexistencia de constelaciones de imágenes de paisajes invita a la lectura de diálogo entre ellos. La equivalencia fija entre significado y significante con la que culturalmente dotamos al paisaje convencional debe convivir con nuevos paisajes no convencionales que presentan irrupciones en sus equivalencias. Esto genera una disputa entre imágenes y, consecuentemente, entre las ideas que les dieron forma. La clasificación sociocéntrica que se acciona en el pensamiento entra en contradicción con otros tipos de clasificación que la obra propone.

La reproducción del mundo que hace Sandra desde la acción de copiar tampoco es inocente. Sandra no está copiando la imagen, está copiando lo que subyace a ella, las ideas o conceptos preexistentes que la enmarcan y que la imagen utiliza para lo que busca referir. Las imágenes seleccionadas por Sandra utilizan composiciones que nos resultan conocidas y nos remiten a composiciones clásicas, al pensamiento de una época. Para Guarné Cabello, la fuerza de una imagen reside justamente en ser, en alguna medida, la repetición de otra:

La imagen en sí nos descubre la cita de una retórica pasada, de una composición pictórica clásica [...] la capacidad [de una imagen] para conmover en nosotros sentimientos [...] debe entenderse, precisamente, por la intertextualidad en que se sitúa, en el juego de citas compartidas, de guiños entre discursos, de recursos comunes al que nos libra su factualidad [...]. Si esta composición despierta en nosotros unos determinados sentimientos es porque la podemos entender, y la podemos entender porque podemos reconocer en la misma los resortes simbólicos que nos son propios (Guarné Cabello, 2004, p. 73).

El método de Sandra: establecer nuevas relaciones, reordenar las partes

Se observa la presencia de una tecnología de representación cuyas herramientas son las acciones de seleccionar, ordenar, organizar, mediar, promover, mostrar, visibilizar, exhibir imágenes y/u objetos. Este es un conjunto semántico que para Rose (2007) es parte de todo sistema de representación y sus prácticas significantes: “se representa y se produce sentido a través de un sistema de representación: un modo de organizar, agrupar, arreglar, clasificar conceptos y establecer relaciones entre ellos”. En el campo del arte, la práctica curatorial hace de estas acciones su baluarte. Al final de la década de 1980, los roles tradicionales de artista, curador y crítico colapsan, y la palabra “curar” empieza a denominar la acción por la cual el curador o los artistas se involucran en el trabajo creativo o tienen una “proactiva participación”. Este señalamiento de O’Neill

(2012) es muy significativo en el contexto de esta investigación, pues los artistas con quienes se ha trabajado generan conjuntos de imágenes y objetos, pequeñas colecciones que exhiben para producir nuevos significados y valoraciones.

La necesidad humana de ordenar, catalogar, constituir relaciones entre las partes es constitutiva de nuestra tendencia a funcionar por medio de sistemas simbólicos y se ha percibido en el grupo amplio de artistas observados, que la mayoría muestra una tendencia por trabajar a partir de conjuntos de imágenes y/o cosas: “montajes interpretativos” para el investigador Didi-Huberman. En las teorías semióticas, las palabras no actúan o significan de modo aislado, sino que necesitan de otras palabras para constituir su significado. Los artistas, al proponer como obra conjuntos de imágenes, utilizan la lógica que subyace a cualquier sistema simbólico: permitir que el espectador genere puentes, inferencias y relaciones para constituir un sentido que es relacional. Estas prácticas de organización y relacionamiento a partir de la utilización de imágenes de otros, y distintos tipos de imágenes, constituye un metalenguaje que permite, a los que saben manejarlo, “situarse por encima de y englobar las tecnologías modernas de representación y, por lo tanto, relativizarlas” (O’Neill, 2012).

Visto de modo descontextualizado de la práctica curatorial estas formas de generar sentido son también parte de las prácticas de otras disciplinas, como el arte o la antropología:

El antropólogo, cuando examina el tapiz de la variación cultural humana, es como el visitante a la galería de arte —un espectador de perspectivas (el que mira las vistas). Tal vez no es casualidad que tanto la perspectiva pictórica como la antropología sean productos de la misma trayectoria del pensamiento occidental (Ingold, 2000, p.15).

O’Neill, antropólogo, investiga la labor del curador como una práctica de mediación y revela los modos en que el arte ha sido exhibido, mediado y discutido como parte de nuestra historia de exhibiciones. La práctica curatorial “crea sentido” y es capaz de articular un discurso⁸⁸ al:

incluir varios factores que no están directamente asociados con la exhibición de obras de arte, tales como la producción de conocimiento, y el desarrollo de circulaciones y traducciones culturales, que forman otras vías con las cuales el arte se puede involucrar (O’Neill, 2012, p. 22).

⁸⁸ Para este caso, O’Neill toma de Habermass una definición de discurso: “como una colección de afirmaciones (*utterances*) que suceden en contextos sociales determinados, sujetos a determinaciones de tiempo y espacio”.

Para dicho autor, la construcción de una exhibición es un trabajo de producción de significados y valor. Los artistas confiscan la metodología curatorial, utilizan la selección y organización para su producción creando *signature design styles* para sus proyectos. El autor sugiere que lo hacen porque lo entienden como una forma erudita y elevada de arte, y también porque provee un modo de analizar y cuestionar qué es lo que constituye la producción artística.

Respecto a la separación fondo y forma, al parecer, es un mandato que Sandra ha olvidado:

Landscape in Quotations Marks toma como punto de partida las fotografías de los paisajes desde los medios de prensa y desde reproducciones de obra de arte de distintos periodos. Los coloca sobre distintas superficies, como espejos, pinturas de segunda mano y falso pan de oro. De esta manera, el poder simbólico de cada uno de estos objetos hace que la pintura pierda la independencia que le da el fondo blanco (Jonquieres, 2015).

En este montaje, es factible apreciar los tipos de imágenes que la artista ha reunido (figura 5.8): un periódico que presenta una imagen, dos paisajes comprados, un espejo dado vuelta que nos muestra el color negro, que constituye su base o fundamento, y un espejo que refleja el montaje de la pared opuesta.

Figura 5.8

Yacimiento II. Instalación. Sandra Gamarra (2016)



Imagen: <http://www.gluciadelapunte.com/>

Sandra invade con la pintura superficies de diversa índole y, al hacerlo, invita a estos “fondos” a salir del segundo plano y ser partícipes de la constitución del sentido. Durante tres meses, observé la producción que desarrolló para la exposición y constaté que lejos de ser un olvido es una transgresión sistemática al sistema del arte moderno. La modernidad instituyó para el arte modos de representación (tecnologías) bien delimitadas entre sí: pintura, escultura, fotografía. Estas deberían mantener su pureza y ser reconocibles por ello. Para Antoine Jonquieres, Sandra Gamarra es una hacedora de imágenes en un mundo en el que las imágenes se multiplican. Y lo hace desde la reinterpretación y la iteración⁸⁹: “Gamarra las reincorpora y las recicla [a las imágenes] para especular sobre sus orígenes y especular sobre su destino”.

Sandra incorpora estos recortes de realidad, estos objetos que cuidadosamente recoge y selecciona desde el mundo material, con la finalidad de incomodar a la pintura. Coloca en el mismo nivel “las bellas artes”, el arte del “aficionado” y el “arte masificado” por la reproducción en serie. El método que articula la producción problematiza el uso tradicional del soporte como *tabula rasa*.

Si hay algo que articula de alguna manera el método es que me interesa despojar a la pintura de su inicio sobre la superficie blanca. La dependencia o lugar cómodo sobre la superficie blanca. Trabajar con una superficie que le fuera molesta... Cuando se ha

⁸⁹ Iteración es el acto de repetir un proceso con la intención de alcanzar una meta deseada, objetivo o resultado. A cada repetición del proceso también se le denomina una iteración, y los resultados de esta se utilizan como punto de partida para la siguiente iteración.

pintado sobre oro, era para representar lo que era imposible de ser representado. El oro se utilizaba para referirse a lo inconmensurable, lo irrepresentable. Hoy, sabemos que todo, que cualquier cosa es irrepresentable. Que siempre estamos solo pintando la versión de algo... Con el espejo, aunque el espejo se ha usado para pintar en algún momento..., pero poco. Me gustaba esta cosa así de molestar con estas superficies *kitsch*. En los restaurantes, hay pinturas sobre el espejo (Gamarra, 2016).

Hacer obvias las relaciones fondo y forma es el procedimiento, la acción del sujeto que deviene el tema. Podro (1991) plantea una discusión en torno a cómo pensar la relación contenido y forma en lo artístico, desde lo que él nombra como “asunto y procedimiento”. El autor propone una implicación entre ambos conceptos, haciendo hincapié en que las materialidades artísticas, incluso las contemporáneas, construyen sus enunciados.

Se revisa, a continuación, la relación asunto-procedimiento desde la imagen de tres piezas y la narración de su autora:

1. Dos pinturas iguales (figura 5.9). Son dos montañas imponentes. En una, el fondo dorado está sobre lo pintado; en la otra, lo pintado está sobre el fondo dorado:

Es muy simple, me parecía necesario que fueran el mismo paisaje. Uno está pintado sobre pan de oro y este lo voy a cubrir con pan de oro. A lo mucho, se ve un poquito de las cumbres de las montañas. Van a estar juntos.

Figura 5.9

Paisaje peruano sobre falso pan de oro. Sandra Gamarra (2016)



Imagen: <http://www.gluciadelapunte.com/>

El asunto aparece desde un juego en el procedimiento que altera el orden de las partes fondo y forma. Este juego pareciera estar refiriéndose al eterno problema de la explotación minera en el Perú: dentro de la montaña está el oro:

¿qué tiene más valor, ver y pintar la montaña u olvidar la montaña y hacer aparecer el oro?

2. El paisaje de selva y el paisaje europeo (figura 5.10 y 5.11). La construcción se ha logrado sobre la base de la superposición de varios paisajes, a modo de *collage*. El que está encima no permite ver el que está debajo, pero siempre sabemos que hay uno debajo, porque los bordes nos lo permiten ver.

Esto lo estoy pintando todavía, me interesa la energía del propio paisaje, del paisaje de aquí. Tiene la misma construcción de este otro —estos cuadros europeos—. Quiero..., todavía no tengo claro cómo. Por un lado, me sirve para que esta pieza no esté sola.

Figura 5.10

El marco del paisaje II. Pintura. Sandra Gamarra (2016)



Imagen: <http://www.gluciadelapunte.com/>

Figura 5.10

El marco del paisaje II. Pintura. Sandr Gamarra (2016)



Imagen: <http://www.gluciadelapunte.com/>

Sandra reúne, mediante la superposición, varios paisajes. La misma técnica es aplicada tanto para el paisaje europeo como para el local. Al hacerlo, pone en igualdad de condiciones, desde la técnica y composición occidentales, dos tipos de paisaje: el occidental normativo y el local excluido. Con la contraposición del paisaje europeo y el local, el tema que surge es la evidencia de que han sido separados por cuestiones de gusto, de que hay espacios “paisajeables” y otros no “paisajeables”, es decir, que no todo lugar puede ser un paisaje.

3. Estos cuatro paisajitos son aparentemente iguales (figura 5.11). Esta obra utiliza el recurso de la repetición y de la obra *pret a porter*, de alguna manera, aludiendo a la reproducción mecánica. La iteración como procedimiento trae la discusión de la autenticidad. Pero, para la artista, las obras son distintas porque sus títulos las denominan de manera distinta. Esta acción, de un modo irónico, señala que la diferencia no está en el lugar, sino en el modo de denominarlo (*land use*):

Me interesaba inclusive que la idea de paisaje fuera hasta cansina... Son el mismo solo que van a tener diferente título. Paisaje social, paisaje rural, paisaje psicológico. Los voy a poner separados. Me sirven como estaciones [paradas, descansos] para montar todo.

Figura 5.11

Cuatro paisajes aparentemente iguales. Pintura. Sandra Gamarra (2016)



Paisaje rural



Paisaje social



Paisaje psicológico



Paisaje

Hemos observado en los tres casos analizados los procedimientos e irrupciones en la aplicación de las tecnologías modernas. Desde el procedimiento de transgredir la tecnología de representación convencional del sistema simbólico de la pintura de paisaje, se produce una imagen que es un antipaisaje o un nuevo paisaje. En los cuatro casos, las acciones apuntan hacia un hecho: la pintura no nos deja ver el lugar o la pintura nos permite ver segmentos del lugar. En total, no estamos viendo un lugar sino una mala pintura de un paisaje. Estamos viendo el acto de separación, de selección que instituye a la representación. “No se separa de la superficie-plano un [paisaje] ya existente. Es la separación misma la que instituye al cuadro [el paisaje]. El cuadro [el paisaje] nace de esta separación. No es sino esta separación” (Wajcman, 2001).

5.2 Conclusiones del capítulo

El capítulo fue presentado bajo la premisa de que la imagen de arte contemporáneo, en tanto representación, es la producción de sentido de un concepto en nuestras mentes (el de frontera), mediada por el lenguaje visual. Una vez observadas las prácticas de los artistas es factible concluir que la suya no es una producción que superponga una idea o un mandato a la experiencia en el espacio o con la materia (*Project* en términos de Ingold). Esta producción es, más bien, una negociación, el resultado de la investigación y la experimentación.

Las tres propuestas, enmarcadas en las teorías de lugar de los geógrafos culturalistas, nos permiten observar que la producción de sentido no es una actitud **ante** el mundo, sino una actitud **desde estar en** el mundo. Proviene de un encuentro entre **ellos**, sus **ideas** (en parte, el lenguaje visual) y el **mundo**. Se observa que la constante en común en los tres artistas para dicho encuentro —a través de métodos como la maqueta,

la inmersión o la constelación— es la negociación: el constante cuestionamiento, reacomodo y transformación de sí mismos y de lo que entienden y producen como arte, es decir, sus ideas encarnadas. En los tres artistas, las prácticas, de percepción y de representación son escenario de nuevas experimentaciones y construcciones; son el lugar posible de transformación; son, como señala Benjamin, la oportunidad para insertar el cambio. Para Casey, toda práctica se inicia, se constituye y se incorpora en un lugar y luego se actúa de nuevo también en un lugar, es decir, se lleva a cabo una devolución. Esta devolución construye el lugar y la vida social. Sin embargo, la práctica misma también se afecta y se transforma, y en los artistas presentados, observamos que entre la incorporación y la devolución se ejercita la posibilidad de que la práctica cambie, de que el sujeto cuestione y renuncie a ciertos condicionamientos o mandatos para sus prácticas espaciales y representacionales.

Algunas de las técnicas que utilizan para investigar en el espacio o desde la representación proponen modos alternativos al distanciamiento científico y a las divisiones de la modernidad entre cuerpo, mente y entorno. Intentan prácticas físicas heredadas del situacionismo como “las situaciones, *el detournement* y la deriva” u otras apropiadas en el sistema de orden de la práctica curatorial, como el montaje interpretativo. Estas prácticas implican que el investigador se asuma de modo situado y comprometido con los espacios en los que trabaja (*emplacement*). Estas técnicas de percepción y de representación surgen desde investigaciones, desde técnicas de ensayo y error, y buscan en la dislocación y recolocación generar cambios en conductas sociales ante la experiencia del lugar y la experiencia de la imagen que son parte de un orden preexistente. Hay una relación de ajuste constante entre las experiencias en presente y el orden social.

Esta investigación no se ha ocupado de cómo o cuánto se estructura el comportamiento social de los espectadores. Lo que sí ha permitido observar es el comportamiento social de los artistas, su modo de percibir, sus aprendizajes incorporados y cómo, durante sus años de práctica, ellos han convertido en parte de sus prácticas de significación el mismo hecho de identificar, cuestionar y modificar sus aprendizajes previos de visualidad y de tecnologías de representación, a tal punto, que el cuestionamiento mismo se ha tornado en la práctica y, en el caso de Nancy y de Sandra, en parte del tema.

Mediante los procesos de cuestionamiento y negociación particulares que cada artista desarrolla en su práctica, es factible decir que ellos renuncian a la presentación de

realidades por sus formas y que renuncian con la intención de, en cambio, señalar hacia las acciones humanas detrás de la imagen e involucradas en la construcción de la realidad presentada, denominada o significada (lo que en el análisis he llamado los adjetivos que acompañan a los sustantivos, por ejemplo, frontera difusa o frontera móvil). La materialidad del mundo y, en este caso, la frontera del espacio físico son para los artistas con los que se trabajó la investigación solo en apariencia el objeto de estudio o es la primera instancia de estudio. La experiencia con la propia práctica y el contexto crítico del arte contemporáneo hacen que el objeto de estudio cambie o se vuelva múltiple: El objeto de estudio se desplaza al acto de representación, al acto por el cual las sensaciones o comprensiones de la experiencia de frontera devienen imagen, al conjunto de técnicas y decisiones por medio del cual se produce un sentido de lugar.

Este desplazamiento del objeto de estudio tiene como nuevo foco el mecanismo de conocimiento. Ello permite poner en tela de juicio o entre comillas la forma de conocer, en este caso, la visualidad en tanto forma única para las relaciones entre la percepción y la representación. No es que deje de haber representaciones del mundo — los artistas realizan representaciones e inclusive representaciones miméticas—, pero este no es el fin, sino la vía para discutir el mecanismo de conocimiento. Las representaciones de los tres artistas muestran lo que llamaremos un doble enlace o doble vínculo (*doublebind*) entre dos reflexiones:

constituir el lugar por medio de la imagen y constituir un sistema de representación *ad hoc*

Asunto y procedimiento

El tipo de orden que se impone a la realidad nos habla de dos aspectos: 1) la realidad intrínseca de aquello ordenado, y 2) un sistema de significación subyacente a la clasificación; un sistema que está social y culturalmente fijado, y que crea, a su vez, un tipo específico de representación del mundo que impacta en el mundo. Los artistas, al poner el énfasis en la percepción y en la representación como mediaciones del objeto de estudio, generan una distancia cognitiva del mismo, se hacen conscientes de cómo se activan los aprendizajes sociales en sus formas de aproximarse al objeto de estudio (la visualidad y la sensorialidad) y buscan compartir dicha distancia cognitiva con el espectador. Esta distancia permite que el nuevo objeto de estudio sean las propias mediaciones, la propia posibilidad de señalar la producción social del espacio desde la percepción y la representación, y al señalarla, quizás desactivarla.

Los tres artistas utilizan un metalenguaje, una comunicación acerca del proceso mismo de comunicación. **Así, el tema de frontera aparece en este doble vínculo: como objeto de estudio primario y como objeto de estudio secundario. La frontera como locación física, territorial, es el objeto de estudio primario. El sistema de clasificación u orden y sus límites es el objeto de estudio secundario.**

La vía moderna occidental para lograr la imagen —lo que conocemos como “imagen correcta”, el cuadro de paisaje o el mapa— ha utilizado la división que segrega como elemento constitutivo de su sistema simbólico de representación. La frontera está presente en los procesos de significación de todo sistema simbólico y, por lo tanto, en el de la imagen. Las limitaciones de una afirmación aparecen por medio de su propio lenguaje y junto con la afirmación que delimita la experiencia. La cita de Barthes que inicia el capítulo dice: “El sueño sería ser capaz de conocer las limitaciones del lenguaje, sus fronteras sin comprenderlo”, donde no comprender es vital, pues comprender implicaría que el discurso que enmarca la práctica del lenguaje domina en nuestros cuerpos y mentes. Este es el sueño que Barthes diseña para hacer vacilar el orden social, “la Ley del Padre”. Lo que Sandra diseña es el entrecomillado, lo que Nancy diseña es titular sus piezas de acuerdo con lo que la imagen “hace”.

CAPÍTULO VI EL MAPA CON IMÁGENES A MODO DE CUADERNO DE CAMPO

The world is complex, dynamic, multidimensional; the paper is static, flat. How are we to represent the rich visual world of experience and measurement on mere flatland?

Edward R. Tufte

6. El mapa

En este capítulo, presento un mapa: la organización de un conjunto de fotografías que fue parte del método de investigación. Para trabajar dicho método, se utilizó lo siguiente: 1) la fotografía como tecnología de representación de obras de arte que tenían en común una forma particular de representar lugares; y 2) la reunión y montaje de las fotografías en la forma de una constelación. En el capítulo III, Imágenes de Lugares, se hace una presentación de la fase inicial de la investigación y, tangencialmente, del método de investigación con imágenes, establecido durante esta fase. Este método prevalece durante toda la investigación y se convierte en transversal a ella, ya que permitió, desde el montaje de imágenes, ir trazando conexiones entre las imágenes y las prácticas de sus autores para lograr una aproximación a la pregunta que guía la investigación: ¿desde qué prácticas media y estructura la constitución de lugar el arte contemporáneo? ¿Cómo se utiliza el lenguaje visual (y sensorial)?

Las fotografías que forman parte de este conjunto se refieren a imágenes del arte contemporáneo. Son una representación de una representación: una representación con una intención etnográfica de otras representaciones con una intención artística. La discusión sobre la intención del arte se abordó en parte en el capítulo III y más a profundidad en el capítulo V, en el que se dijo que la imagen interviene en el mundo y el arte produce sentido⁹⁰, es “un dispositivo para el intercambio de capital simbólico” (Acha, 2011). Asimismo, para producir sentido, el arte investiga, muchas veces, ligado a

⁹⁰ “el arte como sistema teórico, está orientado hacia la producción de consecuencias sociales que siguen de la producción de estos objetos” (Gell, 1999).

movimientos sociales o a momentos de crisis y reforma (Steyerl, 2010), y de modos distintos a los de la antropología (Pinochet, 2014).

Dicho esto, podemos afirmar dos cosas sobre el conjunto de imágenes que conforman el mapa: 1) es una representación etnográfica, con fines investigativos, de una representación artística con fines investigativos, es decir: es una investigación de los modos de investigación del **otro**; y también, 2) es una representación que construye el lugar de la representación del artista en varias capas:

El lugar se constituye a través de la reunión de encuentros sociales, materiales y sensoriales que constituyen el evento de investigación. Adicionalmente, el lugar se vuelve a constituir cuando es registrado en una cámara. Se vuelve a constituir como una representación de esa realidad fenomenológica. De hecho, es factible inclusive decir que el lugar se rehace en un tercer nivel, cuando los espectadores —incluyendo, por supuesto, el etnógrafo— de esas grabaciones (audio) visuales utilizan su imaginación para crear una comprensión personal / cultural de la representación (Pink, 2009, p. 101).

6.1 La imagen y la fotografía

Para Elisenda Ardevol, “la técnica fotográfica inaugura una nueva época en la tradición mimética de las artes visuales” (Ardevol & Muntañola, pág. 176). Aparece ligada al ascenso de la filosofía positivista de Comte e impulsada por una aspiración cognitiva: el deseo de conocer el mundo sensible desde un paradigma científico. Es una nueva época para la imagen que se funda bajo la idea de que la imagen exacta o mimética del mundo sensible ya no precisa de la intermediación del artista y de su pericia, sino que gracias a los desarrollos tecnológicos, puede ser lograda desde un proceso mecánico, objetivo.

La fotografía se valoró en el mundo moderno, y aún hoy, por su capacidad de configurar imágenes con un grado de analogía muy cercano al referente, y por ello, se le atribuyó un valor de verdad. Sin embargo, discusiones posteriores hacen hincapié en que “no hay nada intrínseco en la imagen que dé cuenta de la veracidad que ella registra” (Cánepa, 2013, p. 185). Lo que hay en la imagen fotográfica es, por el contrario, la encarnación de una serie de convenciones que operan en el sujeto que realiza la imagen e inclusive en los sujetos que diseñaron el aparato que hace posible la imagen. Lo que hay es el resultado de una configuración (el encuadre, la perspectiva, la composición) que, por ejemplo, puede estar siguiendo el legado de la convención representativa hegemónica que se instaló desde el siglo XVI con la perspectiva. Ardevol señala que la imagen fotográfica nos habla de lo que se espera de nuestro

comportamiento social como individuos y, por lo tanto, del “deber ser”; y de la pervivencia de convenciones provenientes de la pintura en dos ámbitos: los temas (situaciones o eventos fotografiables) y las formas (elementos compositivos o estilísticos), “la continuidad de arquetipos [compositivos o estilísticos] entre distintas técnicas” (Ardevol, 2004).

La etnografía tiene su propia historia de relacionamiento con la fotografía. Dado que “toda visión implica una perspectiva anclada en una comunidad de prácticas” (Ardevol, 2004, pág. 22), la práctica etnográfica desarrolla una mirada particular que está en relación con sus desarrollos teóricos, sus propios objetivos de investigación y su herencia del pasado y los retos del futuro. Además, establece que el conocimiento no está o es “autoevidente” en la foto, sino que es resultado de la práctica del etnógrafo, de su forma de mirar y del consecuente uso que le da a la práctica fotográfica: “el conocimiento antropológico no es autoevidente en las fotografías, pero “es implícito en la forma de mirar del etnógrafo y en su contextualización de la imagen” (Ardevol, 2004, pág. 21). En capítulos anteriores, se ha establecido la cuestión de la forma de mirar como un aprendizaje social y cultural. Se habló de la “visualidad”, una práctica que adquiere vigor durante la modernidad, que equipara el ver con el saber y establece un régimen, unas formas permitidas y valoradas. Dentro de este régimen, la práctica fotográfica en el trabajo etnográfico también estuvo al servicio de ver el mundo para conocerlo y optó por reforzar ciertos métodos y desestimar otros, para lograrlo. Pink (2005) hace un recuento de ello y señala momentos en que lo óptico desplaza a lo háptico. Observar el uso que el etnógrafo hace de la práctica fotográfica nos permitirá inscribir su práctica en un tipo de relación con el mundo: la visualidad o la sensorialidad.

Para Ardevol, el valor etnográfico de la foto está en la práctica fotográfica; al respecto señala:

es producto de la relación entre el investigador, lo que investiga y sus mediaciones técnicas [...] en el conocimiento que el etnógrafo genera a partir del estudio, producción y análisis de esas fotografías en el conjunto de muchas otras y en el contexto de su trabajo de campo y de la sociedad que estudia (Ardevol, 2004, pág. 21).

Discusiones actuales aseveran que la fotografía, desde la mirada etnográfica, no debe ser utilizada ni juzgada por sus cualidades estéticas o por la relación original- copia, pues:

en la actualidad, lo que se valora y opera es la conectividad y la simultaneidad: la imagen fotográfica que media dentro de una red de relaciones sociales y facilita la acción. Su capacidad de producir actos, que comprenden desde la manipulación del propio material visual hasta la intervención en los sucesos mismos (Cánepa, 2013, p. 189).

En el capítulo IV, *Imágenes de Fronteras*, nos hemos referido a los usos particulares de la tecnología que hace el arte contemporáneo. —lo que Gell (1999), denomina “tecnología de encantamiento”—, y ha sido factible observar desde los procesos de producción de Alejandro, Nancy y Sandra, y en las prácticas que ellos desarrollan que, en gran medida, sus usos responden al conocimiento mediante la práctica o “*knowing in practice*” (Pink, 2009). Para Pink, el giro sensorial en etnografía trae consigo un cambio de posicionamiento en el entendimiento de lo siguiente: 1) ¿cuál es el resultado del método etnográfico: “recolección de data”, “producción de conocimiento” o “conocimiento a través de la práctica”?; y 2) ¿cuál es la función de lo visual si se deja de pensar en lo visual como dominante y se le considera “interconectado con otros sentidos”? (Pink, 2009, p. 99).

Si el conocimiento no está en la foto, sino que es resultado de la práctica del etnógrafo y del uso particular que él le da a la práctica fotográfica, el valor, entonces, está en un conocimiento mediado por la labor de conexiones que el investigador efectúa entre la imagen, que es un recorte, y aquello con lo que el investigador la vuelve a relacionar. El valor de la fotografía y su sentido están en la labor de contextualizarla. Para Cánepa, además, habría que preguntarse ¿qué es lo que la imagen hace?

Las definiciones y usos de la imagen estarían respondiendo al tránsito de un modelo representacional a uno performativo, y que, por ende, exigen un giro en la manera de abordar la imagen. Mientras que en la modernidad la imagen habría estado predominantemente al servicio de la objetivación del mundo y, por consiguiente, vinculada a la institución moderna del archivo, en la era posmoderna las imágenes más bien, tendrían sentido como repertorios que facilitarían una intervención sostenida en el mundo que respondiera al imperativo de la participación (Cánepa, 2013, p. 182).

Ardevol sitúa esta pregunta directamente en el ámbito etnográfico, señalando que el investigador debe preguntarse si la fotografía (conjunto de fotografías o mapa):

1) introduce una forma distinta de aproximarnos a los fenómenos sociales, y si modifica nuestra mirada y la forma de hacer nuestra investigación; y 2) si el uso de la imagen en la investigación sobre la sociedad y la cultura redefine nuestra relación entre mirar y

conocer, entre descripción y experiencia, entre sujeto y objeto, y crea nuevos espacios de mediación técnica.

6.2 Investigar con imágenes y construir un mapa

Para establecer cuál es la posición desde la que se propone entender la investigación con imágenes mediante un mapa, retomaré dos puntos señalados en líneas anteriores acerca de la imagen. El primero: “Si re contextualizamos la imagen, su sentido cambia” (Ardevol, 2004, pág. 19), se refiere a que el valor de estas imágenes y su sentido radica en un conocimiento que es posible desde la labor de conexiones y relaciones entre la imagen (un recorte) y el contexto que el investigador provee —que permite analizarla dentro de contextos mayores que la enmarcan—. En este caso, los contextos serán el conjunto de muchas otras fotografías (de su tipo o no), el contexto del trabajo de campo y, finalmente, el contexto del “arte cognitivo”. Si el valor de la fotografía y su sentido están en la labor de contextualizarla, propongo pensar que el valor de la investigación con imágenes está también en la labor de contextualización.

Lo segundo se refiere al uso de la imagen en la investigación no como una herramienta para objetivar, sino como una instancia para redefinir la relación entre mirar y conocer, entre descripción y experiencia visual, donde lo visual está interconectado con otros sentidos. Pink (2006) se refiere a y demuestra la naturaleza evocativa de los materiales visuales, ya que logran simultáneamente representar los encuentros durante la investigación y referirse al tema investigado “el material gráfico y visual ayuda a evocar la sensorialidad del encuentro mismo (y las memorias e imaginarios concomitantes) más que solamente sugerir texturas y olores” (Pink, 2009, p. 100).

Seguidamente, es importante establecer qué es el mapa de la investigación. Llamo “mapa” a la reunión y montaje de las fotografías de investigación sobre una superficie bidimensional. Jeremy Campton se refiere a:

un cambio epistemológico entre una comprensión de la cartografía como comunicación y una en la cual se evidencia como campo de relaciones de poder, entre el mapa como presentación de información conocida y estable, y entornos de mapeo exploratorio en el cual el conocimiento es construido (2001, p. 691)

Este mapa es un campo de encuentro de imágenes, que voy tomando durante la investigación. Imágenes que nutren, complejizan y transforman conformaciones anterio-

res. Es una reunión de imágenes que no es estable, sino una constante construcción, exploración y reestructuración.

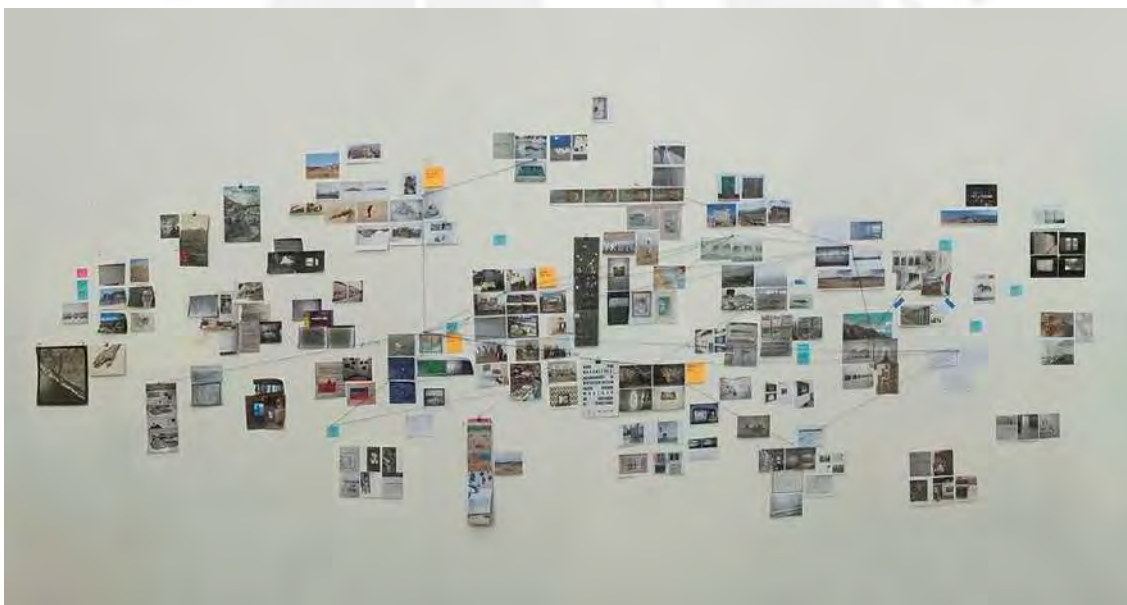
Seguidamente, describiré la materialidad del mapa; luego describiré su producción para después retomar la pregunta sobre qué tipo de mapa es utilizado en la investigación.

6.2.1 Descripción de la materialidad del mapa: el montaje y sus conexiones

Las imágenes del mapa son de dos tipos: fotografías impresas y catálogos de exhibiciones. Todas son montadas por igual sobre la pared con cinta adhesiva. El conjunto del montaje, al finalizar la investigación, tiene unas dimensiones de aproximadamente cuatro metros de largo por dos metros de alto y está ubicado en una de las paredes de mi taller. Como la imagen permite ver (figura 6.1), los elementos del conjunto no han sido colocados de modo ordenado o simétrico, sino como conglomerados o constelaciones orgánicas.

Figura 6.1

Montaje del mapa



Detalle de anexo 2: *Registro de la construcción del mapa. Julio, 7, 2016.*

Mayormente, las fotos han sido hechas por mí y las tomé en exhibiciones de arte, mayormente con el teléfono celular; algunas otras son apropiaciones desde Internet. Las fotos intentan capturar esas otras imágenes del arte o aspectos de estas. Las fotografié puesto que observé que de alguna u otra manera problematizan temas de

espacio y/o se refieren a lugares específicos; en algunos casos, ciudad, desierto, mar o campo; guardan grados variables de iconicidad con aquello que representan, con lo cual el referente puede ser reconocible o no. Muestran fragmentos de ciudades (y de la ciudad de Lima), calles de ciudades y también fragmentos de lugares no urbanos, fragmentos de yacimientos mineros, fragmentos de paisajes desde encuadres aéreos o desde tomas a pie. Las imágenes del arte utilizan técnicas variadas pueden ser fotografías, dibujos, pinturas, maquetas; mapas intervenidos con dibujos, con alfileres, con recortes o con otros mapas; mapas hechos con textos o mapas logrados con post-it desde las intervenciones de los invitados a la exposición; pinturas de paisajes; paisajes desérticos, paisajes marinos; muros fotografiados, muros contruidos con ladrillos o con restos de otras cosas, alambres de púas, rejas y más muros.

Una mirada más enfocada y atenta permite distinguir conglomerados o conjuntos de imágenes. El criterio de selección para los conjuntos de imágenes es doble: que sean del mismo artista y que se refieran al tema en cuestión —producción de lugar a través de la imagen—. En algunos casos, como en el de Andrea Cánepa, que presento a continuación (figura 6.2), utilicé varias tomas fotográficas para la obra de un mismo proyecto, que complementé con tomas de otros proyectos en los que aún se mantenía el tema (figura 6.3).

Figura 6.2

Tres imágenes del mismo proyecto: *Todas las Calles del año* (2015)



Imagen: Rocío Gómez a partir de la obra montada en ArtLima

Figura 6.3

Varios proyectos: *El lugar que corresponde* (2015), *Interpolaciones* (2015), *The lines* (2014), *Todas las Calles del año* (2015)



Imágenes: Primer grupo de la izquierda: Rocío Gómez a partir de la obra montada en ArtLima.
Todas las demás imágenes: andreamanepa.com

Además del montaje de imágenes, se observa también el tendido de una red de hilos azules: las conexiones del mapa (figura 6.4). En este tendido de hilos templados, hay algunos que son más gruesos que otros, y unos que son más largos que otros.

Figura 6.4

Detalle de montaje del mapa y los hilos azules



Imagen: Rocío Gómez

En el anexo 5, presento un diagrama que señala a los artistas y su red de relaciones y/o afinidades según fueron apareciendo durante la investigación. La primera página muestra a S. Gamarra, N. La Rosa, E. Otta, I. Randall y G. Mantilla, los primeros cinco artistas peruanos que ubique en el mapa. Nancy La Rosa, en nuestra primera entrevista, señaló como artistas con obra afín a la suya (por tema o por método de trabajo) a Eliana Otta, I. Randall y G. Mantilla y S. Gamarra. La segunda página muestra una etapa más avanzada en la cual si seguimos la red de contactos de Nancy, aquellos artistas contactados y entrevistados que se refirieron a su obra fueron Alejandro Jaime, Andrea Cánepa, Luz Maria Bedoya, Eliana Otta y S. Gamarra. Ello confirmó el reconocimiento a través de una doble vía e intenté recoger dicha coincidencia al reforzar y engrosar estas líneas en el mapa.

6.2.2 Descripción del proceso de producción

Este mapa pretende recoger determinados hitos que formaron parte del proceso de investigación. El objetivo inicial fue reunir en un solo espacio-tiempo o *site*, y por medio de imágenes, momentos de la investigación, de tal manera, que me funcionaran como un diario de campo. Me interesaba reunir información referente a dos puntos: 1) obra que en el medio limeño había abordado, durante los últimos dos años, temas relacionados con territorio y límites territoriales; esta producción peruana fue situada en el contexto de producción internacional que también abordaba el tema; y 2) modos de materializar el tema. Estos dos puntos fueron importantes para trabajar los aspectos de la investigación referentes a ¿cómo son las representaciones de frontera que hacen los artistas contemporáneos limeños? y ¿qué tecnologías utilizan para producir sus representaciones? Si bien el objetivo inicial fue este, pude notar que me resultaba eficiente y necesario colocar las imágenes para recordar y evocar lo que había conversado o pensado. Me resultaba más efectivo que narrarlo. También pude reconocer que estaba funcionando como un modo de hacer consciente el proceso. Al ir registrando lo vivido, me permitía observar en retrospectiva mi conducta y proceso de selección: los pasos dados y las decisiones tomadas, y a la vez, ir planteando acciones futuras, ir imaginando lo “por vivir”.

El mapa contiene fotos tomadas antes, al inicio y durante la investigación.⁹¹ Tomar fotos a obras de arte contemporáneo de otros es parte de una práctica personal,

⁹¹ Las acciones mediante las cuales se conformó la investigación con fotografías se establecieron en el capítulo III, y son las siguientes:

consistente en generar una crónica o un registro visual “espontáneo” de aquello que me interesa y organizar estas imágenes digitales en carpetas por años y por eventos. Pink (2007) sugiere comprender la cámara fotográfica como parte integral de la personalidad del investigador y como una forma intersubjetiva de relación e incorporación de aquello investigado que permite al etnógrafo crear material visual de investigación. Cuando tuve las primeras fotos de artistas peruanos, realicé un arqueo de estas crónicas basada en el modo de abordaje y representación del tema de territorio que ya había identificado, de alguna manera, para confirmarlo o contrastarlo. Obtuve así un universo de imágenes dentro del cual incluir o contextualizar el primero e imprimí todo para empezar a crear grupos y buscar relaciones. Luego, escogí un sistema provisorio de sujeción que me permitiera movilidad. En la figura 6.5 siguiente, presento el registro de este primer momento del mapa.

Figura 6.5
Primer momento del mapa



Grupo 1: fotos tomadas en la Bienal de Venecia 2015. Grupo 2: fotos tomadas a obra de Francys Alys en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires). Grupo 3: fotos tomadas en ArtLima 2015, entre ellas, obra de Andrea Cánepa. Grupo 4: fotos tomadas en taller de Sandra Gamarra. * los números que aparecen en azul y por fuera de la imagen fotográfica, corresponden a los grupos de imágenes de los artistas nacionales que veremos a continuación.

- Recoger imágenes que abordan temas de lugar y de frontera y formar una selección.
- Desde la dimensión material de las representaciones, observar las tecnologías de representación del asunto y el asunto propiamente dicho.
- Descubrir un universo mayor de artistas que compartían intereses temáticos y representacionales. Conectar prácticas similares a partir de los señalamientos de los propios artistas. Las imágenes, sumadas a los testimonios recogidos mediante entrevistas a sus autores, señalaron en dirección a artistas con prácticas similares.
- Observar el proceso de formación del mapeo y sus cambios.
- Reconocer, delinear y delimitar el foco de interés para la investigación.
- Reflexionar sobre mi conducta como espectadora y como investigadora.

Desde este primer universo que reunía obras de artistas nacionales y extranjeros, fijé mi atención en los casos de artistas peruanos para formar un segundo universo. Esta selección de artistas peruanos (figura 6.6) conformó el grupo inicial de sujetos con los cuales empecé a tener conversaciones y a hacer entrevistas informales con el fin de ir delimitando el tema.

Figura 6.6

Segundo momento del mapa



Además de los preexistentes grupo 1, 2, 3 y 4, aparecen en esta toma los grupos con obra de 5: Alejandro Jaime, grupo 6: Nancy La Rosa, grupo 7: Eliana Otta, grupo 8: Lorena Noblecilla, grupo 9: Andrea Cánepa, grupo 10: Luz Maria Bedoya, grupo 11: Edi Hirose, grupo 12: León Cannock, grupo 13: Art Textum, grupo 14: Galdys Alvarado, grupo 15: Ishmael Randall.

Una constante a partir de este punto y durante la investigación fue el preguntar a los entrevistados por trabajos de otros artistas (nacionales y extranjeros) que les interesaran y que dialogaran con el suyo, que explique líneas arriba. Hice visibles dichos señalamientos y reconocimientos colocando hilos que reúnen los trabajos de artistas que se señalan (algunas veces, mutuamente) y percibí que en algunos casos el reconocimiento hacia algún artista era muy fuerte y notorio. Esta información me permitió ir creando una red de artistas con intereses y prácticas comunes a la que E. Wenger (1998) llama *comunidad de práctica*. Para Wenger, todos aprendemos en comunidades de práctica, y generamos distintas comunidades para distintos aprendizajes, así, el aprendizaje es el resultado de una participación social desde un compromiso activo con la comprensión y el aprendizaje de cuestiones relevantes para un grupo humano.

Finalmente, la reunión de la información de las entrevistas y las imágenes me llevó a seleccionar los casos peruanos que me parecían más relevantes y factibles de ser estudiados. Seleccioné así a cuatro artistas: Alejandro Jaime, Nancy La Rosa, Sandra Gamarra y Eliana Otta, de los cuales, finalmente, trabajé a profundidad con los tres primeros. El modo de constituir el montaje responde a un criterio de contigüidad entre imágenes que permiten un relacionamiento —temático o de modo de representación— y no a un orden cronológico. Mi interés se centró, sobre todo, en las estrategias de aproximación al tema.

6.3 El conocimiento: conexiones entre la imagen y el contexto que el investigador provee

He llamado mapa a un conjunto de imágenes referidas a la constitución de lugar, a un montaje que presenta una distribución de la información que cambia en el tiempo y no sigue una jerarquía o linealidad aparente. Este montaje es de naturaleza polisémica, experimental y variable en el tiempo. No presenta información fija, no hay ningún texto, jerarquía o color que guíe el desplazamiento de la mirada; sino posibles relaciones entre imágenes que se sugieren mediante la contigüidad —ciertas densidades en la composición, conglomeraciones que funcionan como hitos o puntos focales entre grupos de imágenes—, y mediante los hilos conectores.

Observar la totalidad del montaje permite e invita a pensar sobre el tipo de relación social con los mapas y aquella que este mapa o “gran imagen” posibilita.

Si bien la geografía ha desarrollado mapas pensando en contribuir a lo que se llama “visualización geográfica” —una acción a través de la cual hacen visibles ciertos aspectos del mundo—, dicha habilidad del mapa, gráfico o imagen, de hacer visibles algunos aspectos del mundo (y no otros) no es una traducción del mundo, sino “un acto cognitivo, una habilidad humana para desarrollar representaciones mentales que permite identificar patrones y crear o imponer un cierto orden” (MacEahren, 1992, p. 101). Para Crampton, reconocer que el acto de visibilizar es llevado a cabo por un sujeto, implica reconocer que está sujeto a relaciones de poder y que el “mapa tiene una agencia en tanto discurso”. En capítulos anteriores, hemos visto que las imágenes presentan una agencia que negocia con la agencia del sujeto y que las imágenes se diferencian de las formas discursivas en el modo de ser asimiladas por el espectador, ya que lo visual no tiene divisiones “naturales”, y no es posible, por ejemplo, asimilar por separado el color de la sombra en una imagen. Miller (1987, p. 97) señala que al asimilar formas

presentacionales, tomamos al todo, sin secuencia u orden previo, a diferencia de lo discursivo, que está compuesto de partes que se aglutinan una tras otra.

En este mapa, la conducta social de cómo miramos los mapas convencionales cambia, puesto este no permite ser abarcado en su totalidad de detalles. Al intentar visualizar la totalidad de un montaje, y “tomar el todo”, aparece la posibilidad de hacer un juego de foco, con la mirada, e inclusive con el cuerpo, hacia adentro y hacia fuera, desde el detalle hacia lo general y viceversa. También es factible “diseñar diferentes rutas de sentido”, donde, por ejemplo, un mapa pintado me lleva a un mapa geográfico, que, a su vez, me lleva a una fotografía del mar, que me lleva a un mapa físico o a un mapa estelar. Ante una imagen-constelación como esta, o como las de Nancy y Sandra, aparece una pulsión entre atracción o repulsión, reconocimiento o desconocimiento, identificación o desdén, y es factible para el espectador ir negociando los significados con las imágenes. Una de las consecuencias del señalamiento del mapa como construcción social es enfatizar la importancia de múltiples perspectivas y múltiples mapas: “La idea de un solo mapa correcto se ve desplazada por la posibilidad de la polisemia (múltiples sentidos y la multiplicidad (de puntos de vista)” (Crampton, 2001, p. 702)

Tomar en cuenta las implicancias de este proceso de producción —su tiempo, el impulso propositivo de la investigación y mío, los materiales del montaje en su transformación (su desplazamiento o reunión con otros) y las nuevas ideas que surgen para mí y para la investigación, y que la transforman— permite complejizar la idea de que la producción convierte imágenes mentales preexistentes en objetos y comprender que este mapa es un artefacto para pensar, que va poniendo al día los encuentros entre ideas y materiales durante momentos precisos de la investigación. No es un mapa que se hubiera podido trazar desde el inicio: este mapa no guía *a priori* el trabajo de investigación; por el contrario, se va conformando en la medida en que la investigación avanza, y va conformando a la investigación y al investigador; así, pues, tiene un carácter construido socialmente y un carácter estructurador (Rose, 2007).

Durante la investigación, la constante observación y relacionamiento con las imágenes y su montaje provisional me permitió:

- Generar nuevas preguntas. la acción de visualización me permitió identificar patrones de representación y también mirar las capas reconociendo relaciones e imaginando posibilidades.

- Diseñar rutas de sentido. Esto podrá ser observado en el anexo 4 que describo con mayor detalle en el numeral 6.3.2.

6.3.1 Las imágenes de Alejandro, Nancy y Sandra dentro del conjunto de muchas otras fotografías

La revisión del grupo amplio de imágenes me permite observar cuestiones comunes a las representaciones que veo en cuanto a tema, forma de exhibición y forma de representación. Los dos últimos —forma de exhibición y forma de representación—, índices de cómo están mirando el mundo estos artistas, ya que “cada imagen corporaliza una forma de mirar”. Me llama la atención especialmente que la tecnología de representación y el tema representado estén íntimamente ligados. Lo observo en el conjunto de artistas que aborda el tema de la frontera territorial⁹², con un método de representación que experimenta con la pureza de los tipos representacionales rompiendo sus fronteras:

- El universo total de obra escogida hace algún tipo de referencia a asuntos de territorio, espacio y frontera, aunque solo un grupo de artistas aborda puntualmente el tema de frontera territorial mientras que algunos otros abordan cuestiones de fronteras representacionales.
- La tecnología de representación del objeto de arte propiamente dicho es mayormente el agrupamiento. la tecnología de presentación utilizada por la gran mayoría es la instalación o el *collage*, una combinación de tecnologías de representación que comprende las más tradicionales, como pintura y dibujo; pero en gran parte, se trata de casos en los que se utiliza una combinación que incluye textos, objetos e imágenes desde medios convencionales o no convencionales y propios o apropiados, es decir, una reunión y organización de estos tres elementos en un espacio.
- La tecnología de presentación en el espacio expositivo busca formas innovadoras de montar la obra-agrupamiento en el espacio expositivo, de generar algún marco o no generarlo, de contenerlo o no contenerlo.

Observar este conjunto mayor de obra y de prácticas —formas de exhibición y representación— me permite situar la producción de Alejandro, Sandra y Nancy, y

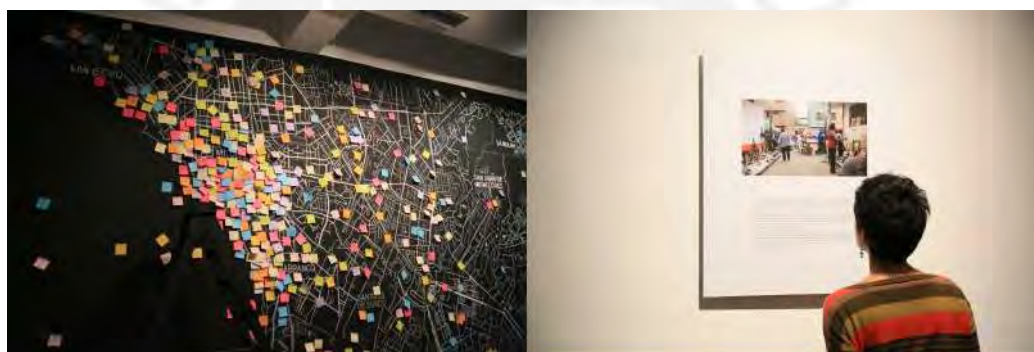
⁹² Ver anexo 4.2: *Representaciones que abordan cuestiones de frontera territorial*: Alejandro Jaime, Esterio Segura, Héctor Mata, Nancy La Rosa, Luz María Bedoya, Roberto Huarcaya, Francys Alys.

reconocer que comparten sus rasgos formales con distintas variantes en los polípticos, agrupaciones y montajes, pero también, y más importante, la generación de sentido mediante una narración subjetiva que emerge en el espectador a partir de un ejercicio activo de relacionamiento no jerárquico entre las partes propuestas para el sistema. La idea de generar sentido desde el reagrupamiento de algo utiliza criterios como el orden, la selección, la reunión y la relación.

Además de observar el uso de esta tecnología de reagrupamiento y recontextualización en los sujetos principales de la investigación, es factible señalarlo en otros casos secundarios, como el de Eliana Otta, quien realiza un mapa con la intervención del público (figura 6.7); o Andrea Cánepa, quien me habló de los mapas de *art textum* cuando le pregunté sobre otros artistas que utilizaran este recurso (figura 6.8).

Figura 6.7

Eliana Otta, sala Luis Miró Quesada Garland



<https://arttextum.net/2013/05/07/fiamma-montezemolo/#jp-carousel-2414>

Figura 6.8

Mapas de Art Textum



El montaje como acto cognitivo es una práctica a la que se aluden muchos teóricos del arte. Cuauhtémoc Medina se refiere a la “coordinación y convivencia de una multitud de medios u objetos” desde la cual se rehúsa a la autosuficiencia de cualquiera de los materiales de forma aislada: “conjuntos sociales o agrupaciones provisorias en los que el sentido aparece por reiteración, variación, interrupción, transformación más que por continuidad y cohesión formal” (Medina, 2015). Por su parte, el filósofo francés Didi-Huberman alude a los montajes de imágenes como situaciones de encuentros fructíferos:

Jean Luc Godard dice que no hay una imagen sino por lo menos dos y, en general, suele haber tres. Es decir, para hacer un montaje tiene que haber un choque entre dos imágenes y generalmente, de este choque surge una tercera [...] lo que hace falta para comprender una imagen es ver cómo trabaja en casos muy precisos (Didi-Huberman, Cuando las imágenes tocan lo real: un conocimiento por el montaje, 2007, pág. 20).

El teórico de arte peruano Juan Acha señala que este es un modo de trabajo que caracteriza cada vez más al arte contemporáneo y reconoce su validez con relación a las posibilidades de percepción sinestésica que permite:

Lo evidente es que registramos una profusa utilización artística de la simultaneidad de imágenes y acciones, espacios y materiales, que se fusionan con la sucesión y los cambios de estos mismos elementos. Esta combinación de elementos denominada “synergética” o “synestésica” genera nuevos modos de percibir y de conceptualizar la realidad (Acha, 2011, p. 85).

6.3.2. Las imágenes de Alejandro, Nancy y Sandra dentro del contexto del trabajo de campo

El mapa con imágenes a modo de cuaderno de campo es un sistema visual dentro del cual es factible diseñar y superponer rutas de sentido desde distintos planos de relaciones según se organice la información entre las partes. Gracias a un trabajo de edición realizado a partir de mi propio registro de la evolución del mapa, comparto posibles visualizaciones, reuniones de datos que este mapa me permite constituir, considerando que están mediadas por mi propio ejercicio de percepción.

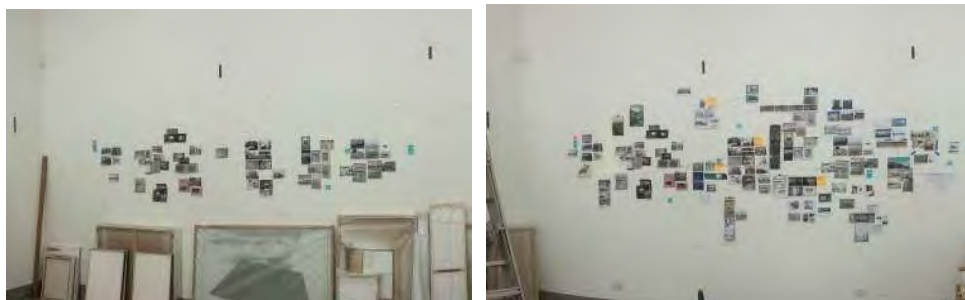
Anexo 1: registro de la construcción del mapa, vectores

Me interesa presentar esta versión, puesto que, al trasladar la imagen mimética a huellas o espacios planos de color, entonces la imagen sugiere una lectura del crecimiento orgánico. A continuación presento las vistas 1 y 7 del anexo 1



Anexo 2: registro de la construcción del mapa

Este anexo está constituido por imágenes en el tiempo y, por lo tanto, da cuenta del carácter temporal de la construcción. El registro de la construcción del mapa, durante la investigación, permite observar que el conjunto de imágenes fue creciendo con la información brindada por los artistas con quienes conversé y a quienes entrevisté, y por mis propias derivas y caminatas por espacios del mundo del arte de Lima y sus *links* cibernéticos. No solo va creciendo, sino que también algunos elementos son desplazados o reorganizados. Me interesa también señalar que dicho crecimiento iba tomando espacios de mi taller, iba desplazando los objetos de mi vida cotidiana y tomando su espacio, lo pienso como una metáfora o un símil de cómo la investigación ha tomado y ocupado mi pensamiento y las horas de mi día. Presento las vistas 1 y 7 del anexo 2



Anexo 3: Artistas y su red de relaciones por orden de aparición

Presenta cuatro diagramas donde, desde las imágenes en el tiempo, marco las relaciones entre los artistas. Los hilos azules que vemos aparecer en el mapa durante el tiempo surgen para mí como una herramienta que me permitió hacer visibles las relaciones entre los actores del campo a la que Wenger denomina “comunidad de práctica”: redes sociales entre sujetos que comparten prácticas representacionales similares. El uso de los hilos para conectar imágenes es un tanto sutil en su materialidad y las imágenes “ganan” en potencia al tendido de redes hecho con los hilos. Los artistas que se reconocen mutuamente forman un grupo de pares que participan activamente en actividades de investigación, de docencia, de exposiciones.

Detalle del anexo 3



Anexo 4: construcciones y agrupamientos a partir del mapa

Presenta una búsqueda de datos desde distintos ejes.

- Anexo 4.1: Representaciones que abordan problemáticas de lugar en Lima y Perú.
- Anexo 4.2: Representaciones que abordan cuestiones de frontera territorial.
- Anexo 4.3: Representaciones que abordan cuestiones de fronteras representacionales.
- Anexo 4.4: Representaciones que abordan cuestiones de sistemas de orden.
- Anexo 4.5: Representaciones que son resultado de trabajo en colaboración.
- Anexo 4.6: Relaciones de algunos artistas con otros artistas y con otras instituciones.

CONCLUSIONES FINALES

Enfocar en la imagen

Enfocar en la producción de la imagen de frontera

Enfocar en la producción de frontera a través de la imagen

Estas tres frases resumirían mi experiencia de la investigación y aquello que en el proceso fui comprendiendo.

El lugar representado por los artistas seleccionados para la investigación se aleja de un tipo de imagen convencional de lugares y de frontera y cuando la utiliza es para entrecomillarla o citarla. Dado que difiere de la imagen reconocible, que a través de su uso social se ha convertido en una imagen símbolo (generalmente mimética), esta nueva imagen es a veces rechazada por alguna comunidad normativa o también llamada de modo diferente: no paisaje, no mapa, no lugar. En todo caso, la imagen observada desde el campo del arte actual, se convierte en una invitación para reflexionar sobre la posibilidad de desarmar el nexo social que reúne la locación, la idea y la imagen- símbolo, y ensayar nuevas asociaciones. Esta imagen es también una invitación a observar si la representación es la producción de sentido de frontera en nuestra mente, o desde mente y cuerpo reunidos, y si en este proceso aquello que media en la producción de sentido es únicamente lo visual o quizá lo sensorial.

1) Sobre cómo se constituye el sentido de frontera: El estudio de la imagen, de lugar o de otra cosa, se ha enfocado más en analizar lo que significa la imagen –análisis iconológico– que en la imagen como un artificio humano, y en discutirla como una mediación que desde ciertas acciones presenta, denomina o significa la realidad. Si además, como hemos visto en la teoría, esta imagen –de lugar/artificio– es una mediación que a su vez constituye: la idea que tenemos de ese lugar, los comportamientos de los sujetos que se relacionan con dicho lugar y los límites de ambos; reconocer el carácter constituyente de la imagen y su nexo con las prácticas de un sujeto o un conjunto de sujetos que han imaginado el lugar se torna vital.

La investigación observó aspectos de cómo se constituye el sentido de frontera desde dos perspectivas: la del espectador y la del productor. Sin embargo, es preciso decir que,

aunque la investigación ha utilizado la palabra “espectador”, he podido reconocer que la palabra misma es un problema porque culturalmente su sentido se encuentra ligado a la acción de mirar de manera distanciada, cuando desde la investigación ha sido posible señalar que el espectador es también un productor y que no solo mira sino que siente y recuerda.

La perspectiva del “espectador”: aparece tanto ante la obra de arte cuanto ante la locación geográfica, ya que ambos son *sites* o escenarios donde el espectador experimenta y constituye el sentido de frontera desde la reunión *de la materialidad, el significado y la práctica*. Este sentido de frontera se constituye como una representación mental o idea o como una representación material, por ejemplo, la del arte. Observar al espectador permitió reconocer ideas subyacentes a las prácticas naturalizadas de mirar: la división mente/cuerpo, la división entre la vista y el resto de sentidos, la división tiempo/espacio y considerar que dichas divisiones son culturales. Así mismo, permitió observar que dichas ideas y sus prácticas eran retadas o revertidas ya que fue factible observar que los artistas desarman el nexo social locación + idea + imagen-símbolo mediante sus prácticas (inmersión, deriva, maqueta, desenfoque, entrecomillado)

Una perspectiva más para añadir a las anteriores es la del etnógrafo, es decir, la mía misma que aparece ante mi propuesta de investigación con imágenes o “mapa”, una forma de representación que me permitió observar la división de mi perspectiva desde aprendizajes del arte y de la antropología.

La perspectiva del productor de la representación: como ha sido factible observar en la etnografía, a partir de momentos y encuentros descritos, los artistas de la investigación han desarrollado un grado de conciencia de que ni el acto de percibir ni las representaciones son naturales. Esto conlleva a 1) el desarrollo de una mirada crítica de la cultura (visual) más amplia en la que están insertas sus prácticas de percepción y representación. Los artistas investigan mecanismos del conocimiento como la percepción y discursos como la visualidad; y hacen de ello un tema de la obra (como un meta texto: miro, pero estoy mirando como miro) 2) que conciben su propia intencionalidad y subjetividad como una intervención. Por ejemplo con la representación y desde las tecnologías visuales que escogen utilizar en el “sistema técnico particular” que diseñan, hemos observado la intención propositiva en el modo de exhibir el objeto de arte en el espacio expositivo o en las acciones y operaciones

realizadas con objetos (la constelación el *collage* o la seriación); y 3) que consideren la participación de la imagen en la constitución de los lugares y la utilicen como tal, en tanto puede ser un artefacto que intervenga en la realidad, y un dispositivo para el intercambio del capital simbólico.

Debo decir que me he preguntado, a lo largo del tiempo del trabajo, cuanto logra intervenir en la realidad un objeto de arte, si se toman en consideración los circuitos por donde circula y si cruza o conecta dichos circuitos, sin embargo, aunque me interés, este tema en particular no fue parte de la investigación.

2) Sobre como los artistas conciben la producción: Los artistas de la investigación presentan una disponibilidad y un interés de volver a observar la reunión de materialidades, sujetos y prácticas en un lugar determinado. Es decir, de volver a observar cómo se produjo el sentido de dicho lugar y lo que sucede en su propia producción. Los artistas reconocen la implicación y la transformación propia y también de sus prácticas. Esta manera de concebir la producción está en relación con el interés de la investigación con el concepto de frontera, especialmente de las fronteras entre materialidades sujetos y practicas puesto que los artistas conciben a las tres instancias como conectados y en constante afectación y cambio.

Esta actitud o postura permite liberar al concepto de producción de las ideas de las ideologías políticas (marxistas) a las que histórica y culturalmente se ha anexado.

3) El uso de la imagen – Tanto el reconocimiento de la agencia de la imagen cuanto la reconsideración ante el proceso de producción, permite también volver a pensar si realmente es posible hacer “uso de la imagen” para trasladar una idea, así como tomar consciencia del carácter instrumentalizante y antropocéntrico que se desliga de esta postura. Los artistas mayormente proponen “**hacer emerger**” la imagen de frontera y su sentido, a partir de experimentaciones con la materia (repulsiones) con la tecnología de representación (foto desenfocada, la maqueta con imágenes, el espejo pintado) y con la organización reuniones de representaciones y/o apropiaciones de objetos no artísticos (constelaciones, collages series, de imágenes, maquetas). Posicionarse ante la imagen como algo que emerge, permite también investigar desde la imagen, incluir los aspectos materiales, sensoriales y tecnológicos y valorar sus posibilidades más allá de la dimensión representativa–mimética.

4) El mapa: Esta producción permitió un conocimiento de los métodos de trabajo de los artistas mediante mi implementación de su práctica (emerger desde la reunión de

imágenes). Sin embargo, como ya dije en el punto 1, también es una instancia más en la que se hace factible observar cual es la perspectiva del etnógrafo y su rol participante. Visibiliza mi proceso, como investigador y las conexiones de conceptos, intenciones, personas y lugares que durante él se suscitan y que yo fui capaz de reconocer (y también las que no). Soy consciente de que mi producción de conocimiento a partir del proceso de investigación implicó generar selecciones, y trazar límites y fronteras.

6) Escribir un texto académico: regulaciones como la de APA, señalan que el texto debe de estar escrito en tercera persona, lo cual implica que la voz de aquel que investigó queda (aparentemente) fuera de la narración. Ello me ha revelado que la idea del conocimiento objetivo y distanciado esta incorporada y naturalizada como parte del estilo del texto

6) La negociación— desde que inicié la escritura del texto, apareció la palabra negociación. A medida que iba escribiendo me daba cuenta de cómo el dar forma, organizar, catalogar los sucesos, las ideas requería una constante negociación entre lo que fue la totalidad de la experiencia y aquellos aspectos de ella que yo seleccionaría para hacerlos parte del texto. Sin embargo, hacerme consciente de esto me permitió observar que esta misma negociación fue parte también de hacer el mapa con imágenes donde también hube de seleccionar, ubicar y agrupar las imágenes, y que esto es parte también de las prácticas de representación de los artistas.

Finalmente quisiera referirme a la negociación específicamente en el ámbito de la constitución de sentido. Lefebvre explica que existe una tensión permanente una lucha por la generación de sentido entre lo que denomina “el espacio percibido”, “el espacio concebido” y “el espacio vivido”, y que en las sociedades capitalistas esta pugna parece dirimirse a favor del espacio concebido: el espacio de los expertos, los científicos, los planificadores, que es, a su vez, el espacio de los signos, de los códigos de ordenación, fragmentación y restricción. Sin embargo, la investigación permitió observar que a la imagen como una mediación que para ser comprendida no puede desvincularse de la experiencia vivida, es decir, de la práctica, o “el espacio vivido”, aquel de los usuarios y habitantes. Uno donde se profundiza en la búsqueda de nuevas posibilidades de la realidad espacial. Pareciera ser pues que **el actual es un momento de negociación entre el valor socialmente otorgado al espacio concebido, y aquel otorgado al espacio vivido.**

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA

Acha, J. (2011). *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual y Arte Urbano*. Medellín, Colombia: Fondo Editorial Museo de Antioquia.

Akiko, M. (2017, may 2). *e-flux*. (J. Aranda, B. Kuan Wood, S. Squibb, & A. Vidokle, Eds.) Retrieved July 26, 2017, from www.e-flux.com:
http://www.yokohamatriennale.jp/english/press/docs/yt2017_20170418_EEE.pdf

Anderson, B. (1983). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. (E. L. Suarez, Trans.) México, México: Fondo de Cultura Económica.

Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands, La Frontera*. San Francisco, California, U. S.: Aunt Lute Books.

Appadurai, A. (1986). *La vida social de las cosas*. México: Grijalbo.

Appadurai, A. (1990). *Dislocación y diferencia en la economía cultural global*. 1-24.

Ardevol, E., & Muntañola, N. (2004). Visualidad y mirada. el análisis cultural de la imagen. En E. Ardevol, N. Muntañola, & E. UOC (Ed.), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*.

Ardevol, E. (2009, octubre 7). Las técnicas de los sentidos: transformaciones de la práctica antropológica. Buenos Aires, Argentina.

Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts: the Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, W. (1970). The Author as Producer. *New Left Review*, 1, (pp. 83-96).

Bhabha, H. (2002). *El Lugar de la Cultura*. BBA, Argentina: Manantial.

Bhabha, H. (1994). *The location of culture*.

Bolaños Atienza, M. (2006). Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas. *Revista museos.es* (02), (pp. 13-21).

Cánepa, G. (2013). Imágenes del mundo, imágenes en el mundo: del archivo a los repertorios visuales. *Poliantea*, IX (16), (pp. 179-207).

Casey, E. S. (2001). Body, Self and Landscape. In P. Adams, S. D. Hoelscher, & K. E. Till (Eds.), *Textures of Place: Exploring Humanist Geographies*. Minnesota, U. S. A: University of Minnesota Press.

Crampton, J. W. (2001). *Maps as Social Constructions: Power, Communication and Visualization*. sage.

Creswell, T. (2009). *Place*. Amsterdam: Elsevier Inc.

- De Diego, E. d. (2008). *Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de Occidente*. Madrid: Siruela.
- Didi- Huberman, G. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2007). *Cuando las imágenes tocan lo real: un conocimiento por el montaje*. Pp. 17-22. (P. G. Romero, Interviewer) CBA.
- Farago, C., & Preziosi, D. (2012). *Art is not what you think it is*. Malden, Massachusetts, U. S. A.: Wiley-Blackwell.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia de fines de siglo*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (1983). *This is not a pipe*. Berkeley, California, U. S. A.: University of California Press.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. México: Katz Editores.
- García Canclini, N. (2004). Laberintos de sentido. In *Diferentes, desiguales y desconectados* (pp. 30-34). Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Garduño, E. (2003). Antropología de la frontera, la migración y los procesos transnacionales. *Revista Frontera Norte*, 15 (30), (pp. 65-89).
- Gell, A. (1998). *Art and Agency. An anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gell, A. (1999). Technologies of enchantment and the enchantment of technology. In A. Gell, *The art of Anthropology. Essays and diagrams*, (pp. 159-186). Oxford, USA: Berg.
- Granés, C. (2011). *El Puño Invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Santillana.
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Editorial Caja Negra.
- Guarné Cabello, B. (2004). Imágenes de la diferencia: alteridad, discurso y representación. En E. Ardevol, & N. Muntañola, *Representación y Cultura Audiovisual en la Sociedad Contemporánea*. Cataluña, España: Editorial UOC.
- Gupta, A. y. (2008). Mas allá de la cultura. *Antípoda*, pp. 233-256.
- Hall, S. (1997). El trabajo de la representación. In S. Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. (E. S. Casas, Trans., pp. 13-74). Londres: Sage.

Harvey, D. (2003). From space to place and back again. In Bird, J., Curtis, B., Putnam, T., Robertson G., & Tickner, L. (eds.). *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, pp 3–29. London: Routledge

Ingold, T. (2011). *Being Alive. Essays on movement, knowledge and description*. London, Inglaterra: Routledge.

Ingold, T. (2013). *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. New York, USA: Routledge.

Ingold, T. (2000). *Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. London, England: Routledge.

Jonquieres, A. H. (2015). Landscape in Quotation Marks. (R. Gómez, Trans.) Lima, Lima, Peru: Galería Lucía de la Puente.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid, España: Capitán Swing. (1974).

Lippard, L. R. (2014). *Undermining. A wild ride through land use, politic, and art in the changing west*. New York: The New Press.

Mancilla, M. (2008). Comunicación y educación por medio de la imagen: márgenes de la representación y los límites de la imaginación. Dirección de Investigación y Desarrollo de la Universidad Austral de Chile .

Marcus, G. (2010). Affinities: Fieldwork in Anthropology today and the Ethnographic in Artwork. In A. Shneider, & W. Christopher, *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*. New York: Berg.

Marcus, G. (1995). Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology* , 24, (pp. 95-117).

Massey, D. (2005). *For Space*. London: Sage.

Medina, C. (2015). Un arte enjambre. In F. Alys, C. Medina, & M. Taussig, *Relato de una negociación. Una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura*, (pp. 25-60). México, México: Museo Tamayo Arte Contemporáneo.

Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. (P. G. Segura, Trans.) Barcelona– Buenos Aires - México: Paidós.

Nadai, E., & Maeder, C. (2005). fuzzy fields. Multi sited Ethnography in Sociological Research. *Forum: Qualitative Social Research*.

Novosseloff, A. & Neisse, F. (2011). *Muros entre los hombres*. Bogotá, Colombia: el Colef en coedición con Red Alma Mater.

OAS, documentos oficiales OEA. (2013). *Pueblos indígenas en aislamiento voluntario*. Organización de los Estados Americanos, Comisión Interamericana de Derechos Humanos. OEA.

O'Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and Curating Cultures*.

Otta, E. (2015). Nada por conquistar, desarmando la representación hacia nuevas maneras de explorar el territorio.

Pink, S. (2009). *Doing Sensory Ethnography*. Los Angeles, USA: SAGE.

Pink, S. (2009, oct 20). *What is Sensory Ethnography*. (SAGE, Producer) Retrieved June 24, 2016, from Method Space: www.methodspace.com

Pinochet, C. (2014). Arte y Antropología. en torno a los acentos y omisiones de una adscripción disciplinar. *Sans Solei. Estudios de la Imagen*, 5 (1), (pp. 74-81).

Podro, M. (1991). Depiction and the Golden Calf. In N. Bryson, M. Holly, & k. Moxey, *Visual Theory. Painting and Interpretation* (M. Giménez, Trans.). Cambridge: Pility Press

Rose, G. (2007). Researching visual materials. In G. Rose, *Visual Methodologies. An introduction to the interpretation of Visual Materials*, (pp. 1-27). Londres, Inglaterra: Sage Publications.

Schneider, A., & Wright, C. (2010). Between Art and Anthropology. In S. Arnd, & C. Wright, *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*, (pp. 1-22). New York: Berg.

Shneider, & Wright. (2006). *Contemporary Art and Anthropology*. New York: Berg.

Selva, M., & Solá, A. (2004). El imaginario: invención y convención. in E. Ardevol, & N. Muntañola, *Representación y Cultura Audiovisual en la Sociedad Contemporánea* (pp. 129-136). Barcelona: Editorial UOC.

Selva, M., & Solá, A. (2004). Modos de representación. Sujeto y tecnologías de la imagen. In E. Ardevol, & N. Muntañola, *Representación y Cultura Audiovisual en la Sociedad Contemporánea* (pp. 175-233). Barcelona: Editorial UOC.

Smith, T. (2009). *¿Que es al arte contemporáneo?* Chicago: University of Chicago Press.

Stejskal, J. (2015). Art-matrix Theory and Cognitive distance: Farago, Preziosi, and Gell on art and enchantment. *Journal of Art Historiography*, 13.

Steyerl, H. (2010, 01). *¿Una estética de la resistencia? la investigación artística como disciplina y conflicto*. Retrieved 2016, from EIPCP. european institut for progressive cultural policies: <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>

Stoller, P. (2009). *The Power of The Between*. Chicago, U. S. A.: University of Chicago Press.

Territorio Indígena y Gobernanza. (n.d.). Retrieved 2017, from <http://www.territorioindigenaygobernanza.com/pueblosenaislamiento.html>

Ulrich Obrist, H. (2014). *Ways of Curating*. New York, U. S.: Faber and Faber, Inc.

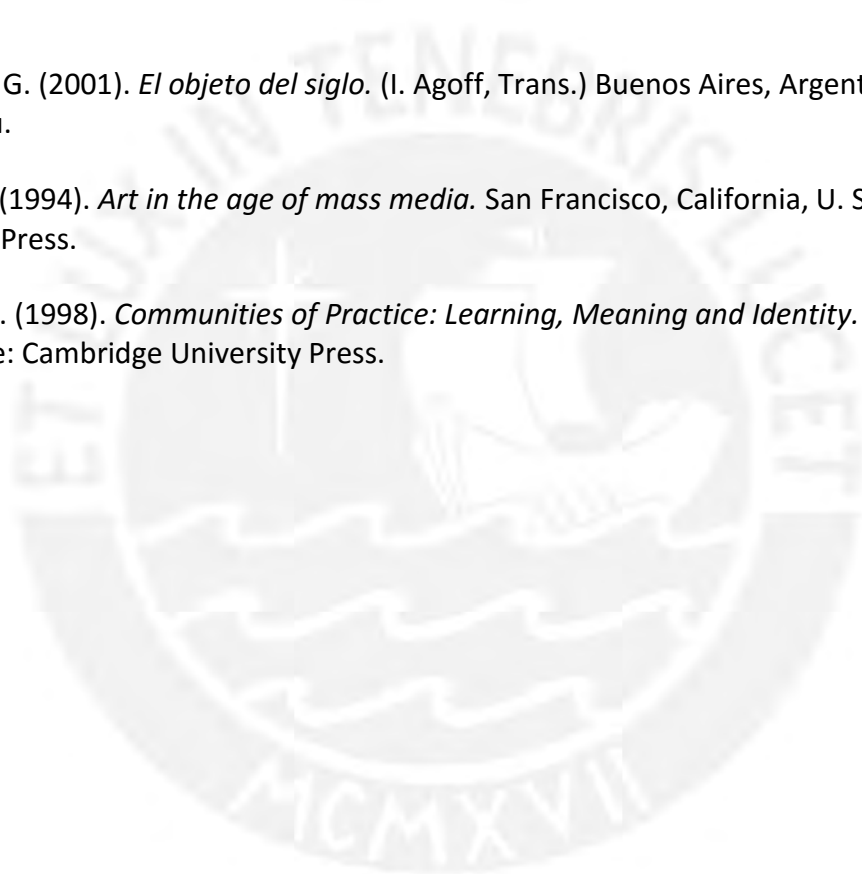
Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo. ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP.

Vizcarra, F. (2013). *En busca de la frontera y otros ensayos sobre comunicación y cultura*. Tijuana: Universidad Autónoma de Baja California, Facultad de Ciencias Humanas.

Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. (I. Agoff, Trans.) Buenos Aires, Argentina: Amorrurtu.

Walker, J. (1994). *Art in the age of mass media*. San Francisco, California, U. S. A.: Westview Press.

Wenger, E. (1998). *Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.



ENTREVISTAS

Gamarra, S. (1995, julio). Entrevista 2. (R. Gomez, Interviewer).

Gamarra, S. (2015, setiembre). Entrevista 3. (R. gomez, Interviewer).

Gamarra, S. (2016, september). Entrevista 5. *Skipe 1*. (R. Gómez, Interviewer) lima.

Jaime, A. (2011). *Alejandro Jaime*. Retrieved 2016, from Alejandro Jaime. Word Press: <https://alejandrojaime.wordpress.com/dibujos/>

Jaime, A. (2016, junio). Entrevista 1. (R. Gómez, Interviewer).

Jaime, A. (2016, junio). Entrevista 2. (R. Gómez, Interviewer).

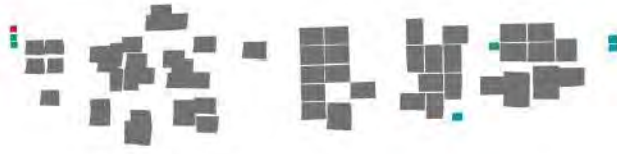
La Rosa, N. (n.d.). *Datos insuficientes*. Retrieved 2017, from <http://www.datosinsuficientes.net/index.php/works/portfolio/>

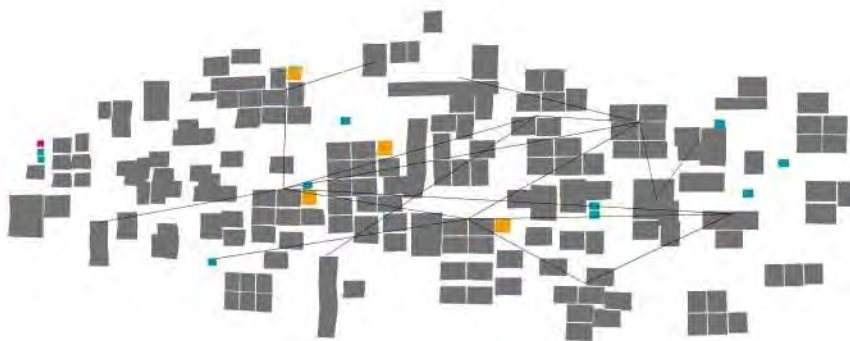
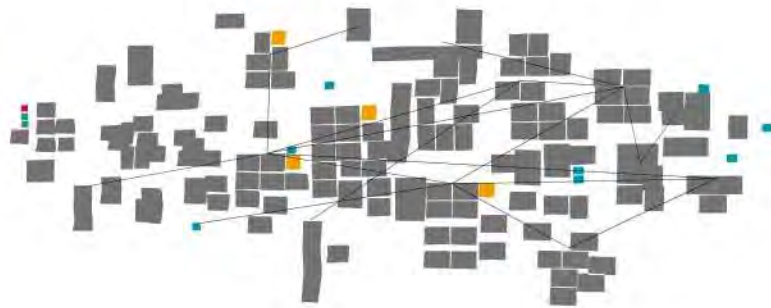
La Rosa, N. (2016, junio). Entrevista 1. (r. Gomez, Interviewer).

La Rosa, N. (2016, Setiembre). Entrevista 3. (R. Gomez, Interviewer).



ANEXO 1





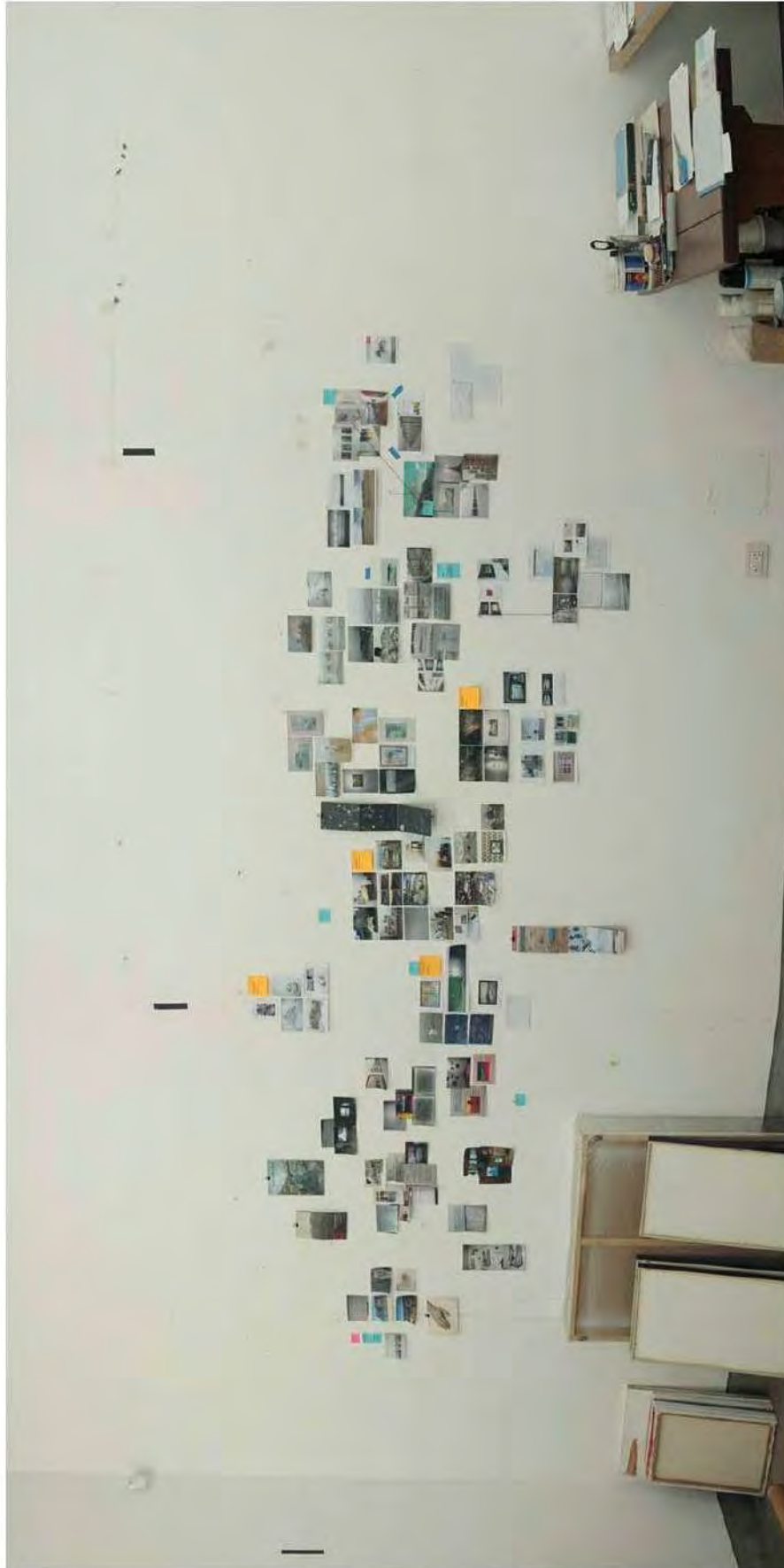
ANEXO 2.1



ANEXO 2.2



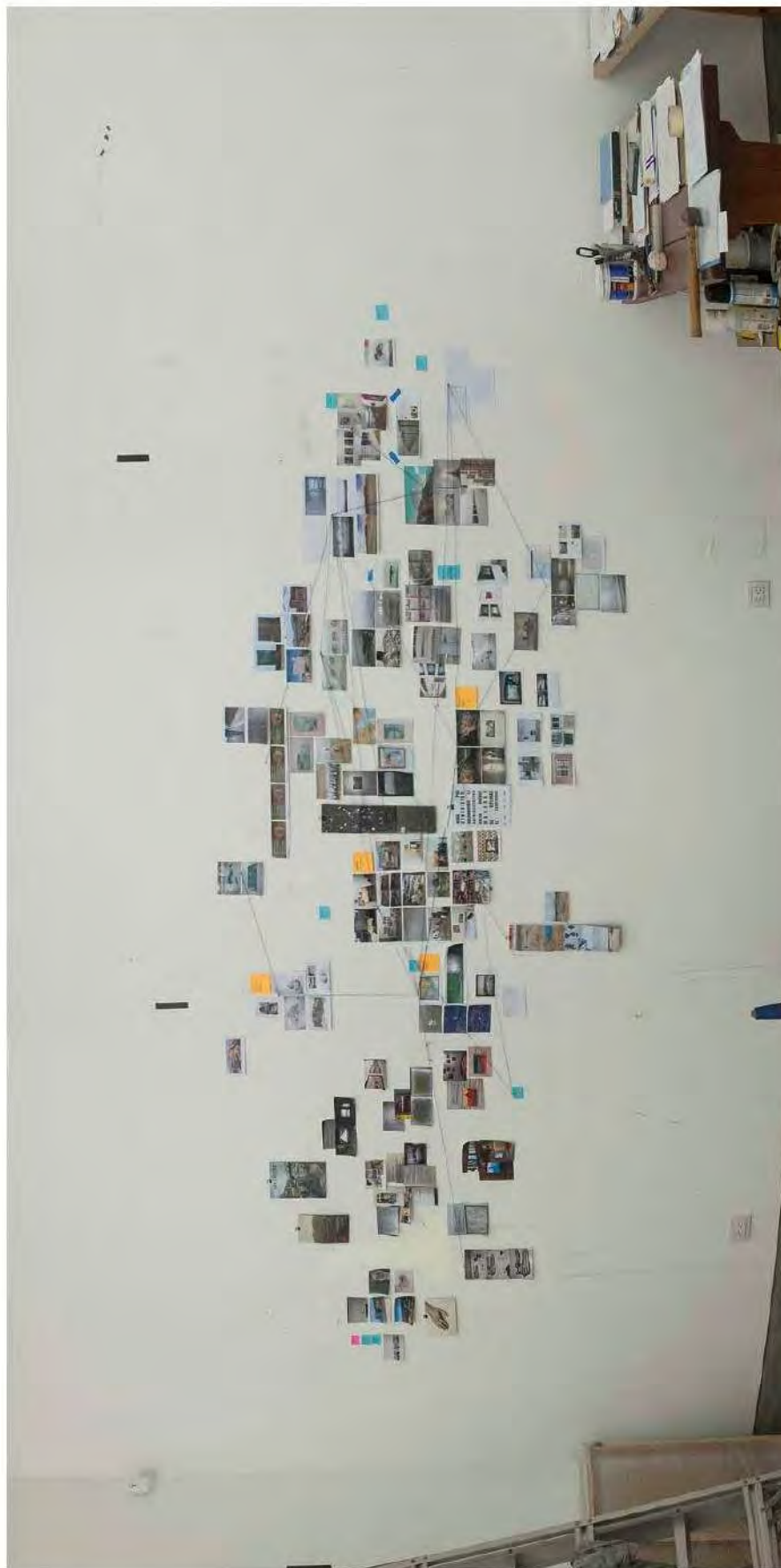
ANEXO 2.3



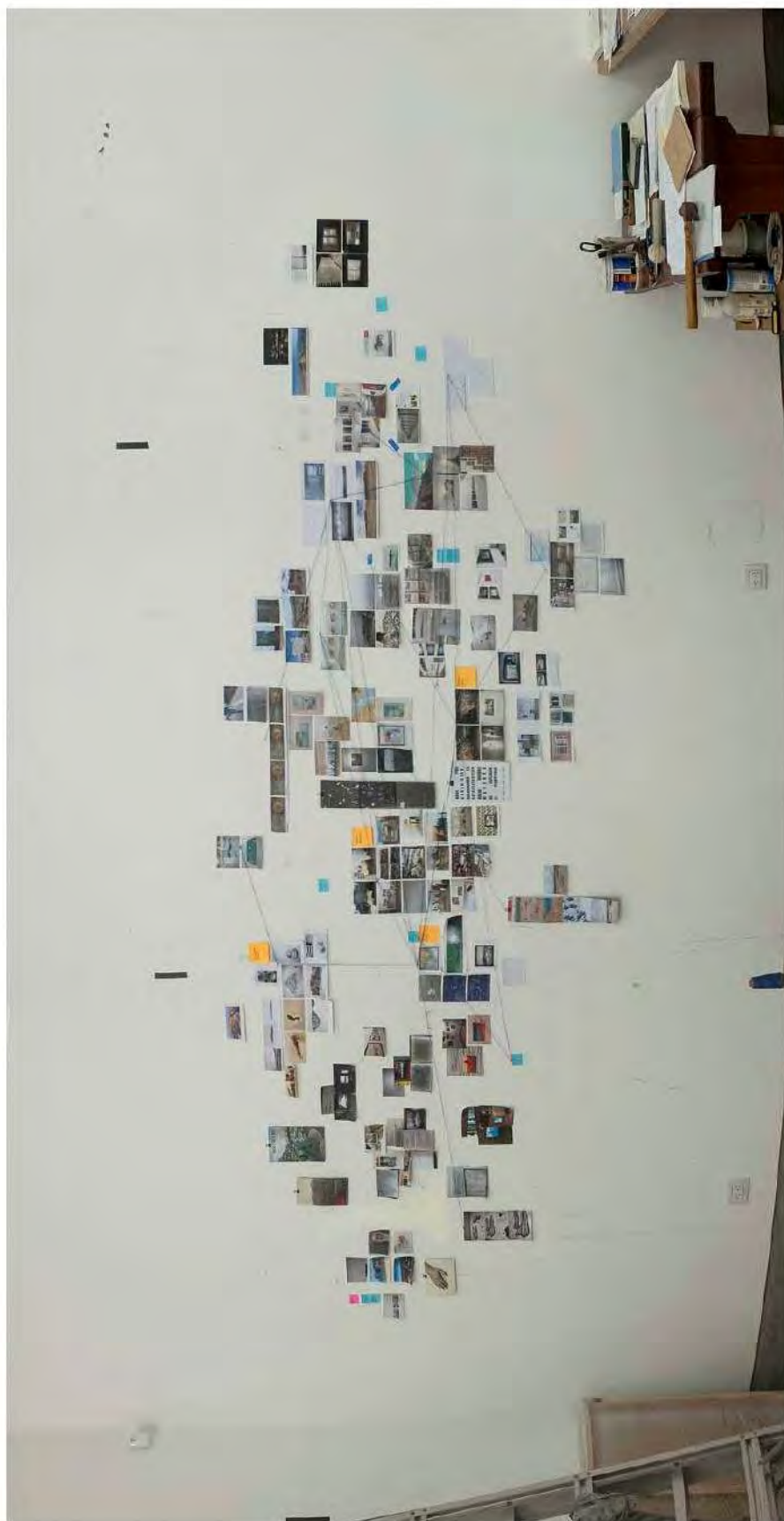
ANEXO 2.4



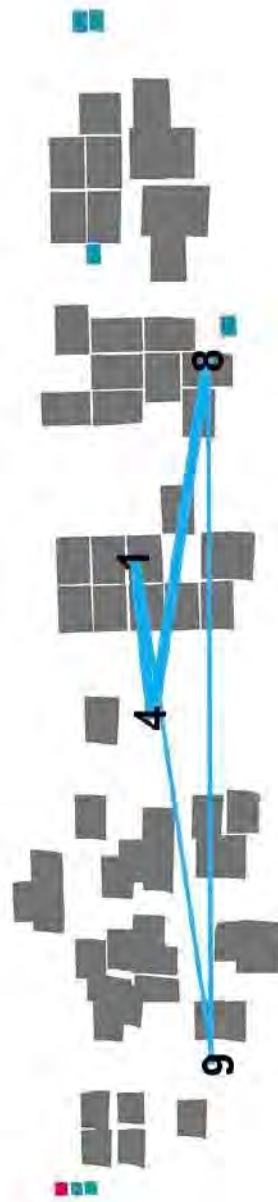
ANEXO 2.5



ANEXO 2.6



ANEXO 3.1



ARTISTAS y su red de relaciones por orden de aparición

1 Sandra Gamarra

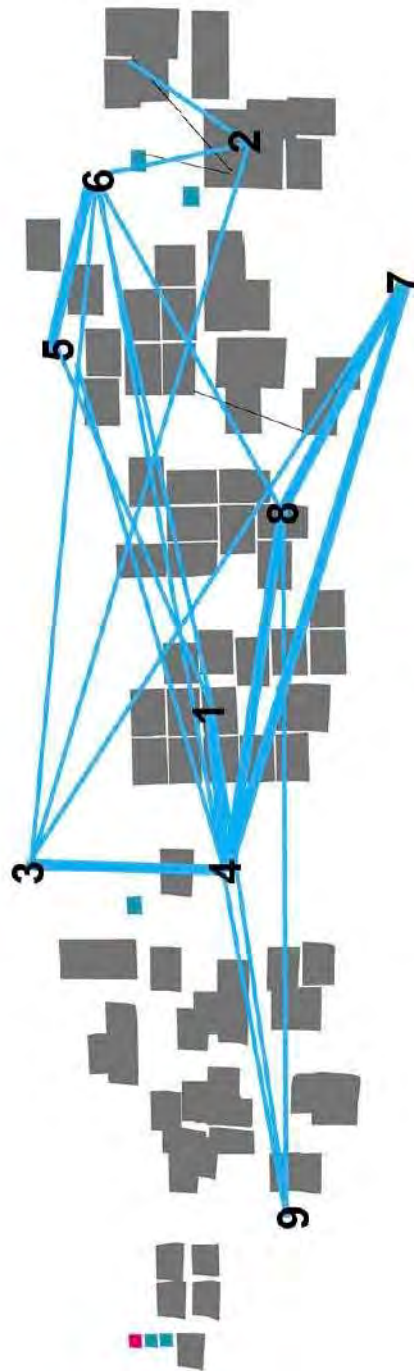
4 Nancy La Rosa

8 Eliana Otta

9 Ismael Randall y Gilda Mantilla

* los artistas cuyos nombres aparecen con negritas fueron parte de investigación a profundidad.

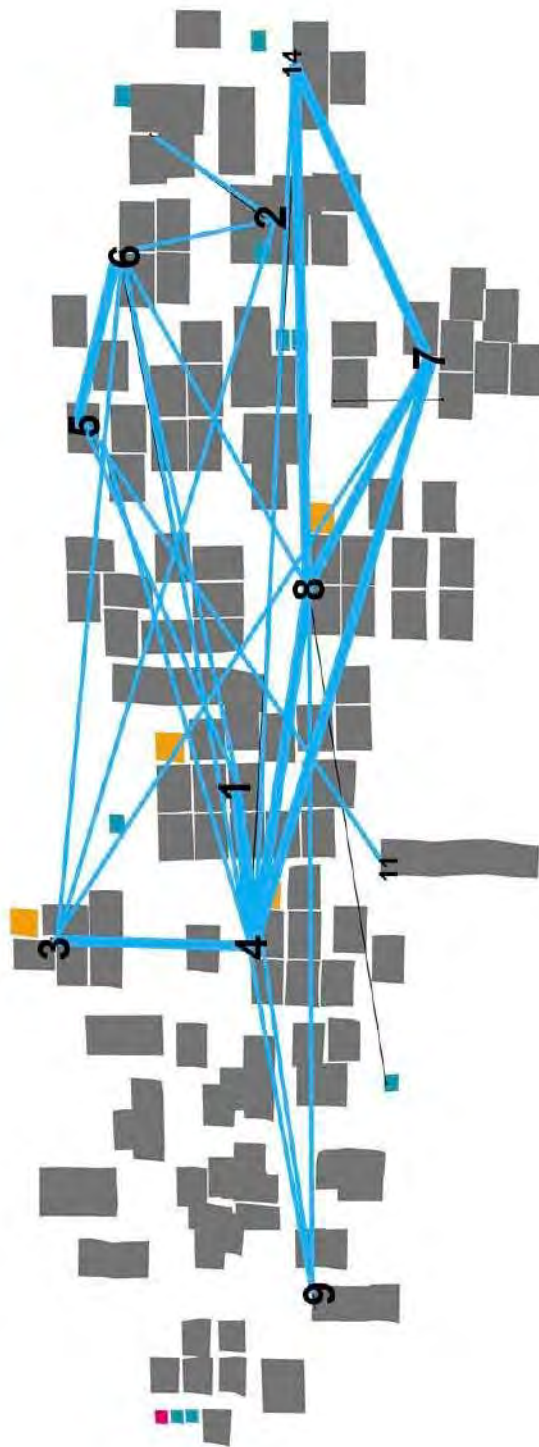
ANEXO 3.2



ARTISTAS y su red de relaciones por orden de aparición

- 1 Sandra Gamarra
- 2 Lorena Noblecilla
- 3 Alejandro Jaime
- 4 Nancy La Rosa
- 5 Edi Hisore
- 6 Luz Maria Bedoya
- 7 Andrea Cánepa
- 8 Eliana Otta

ANEXO 3.3

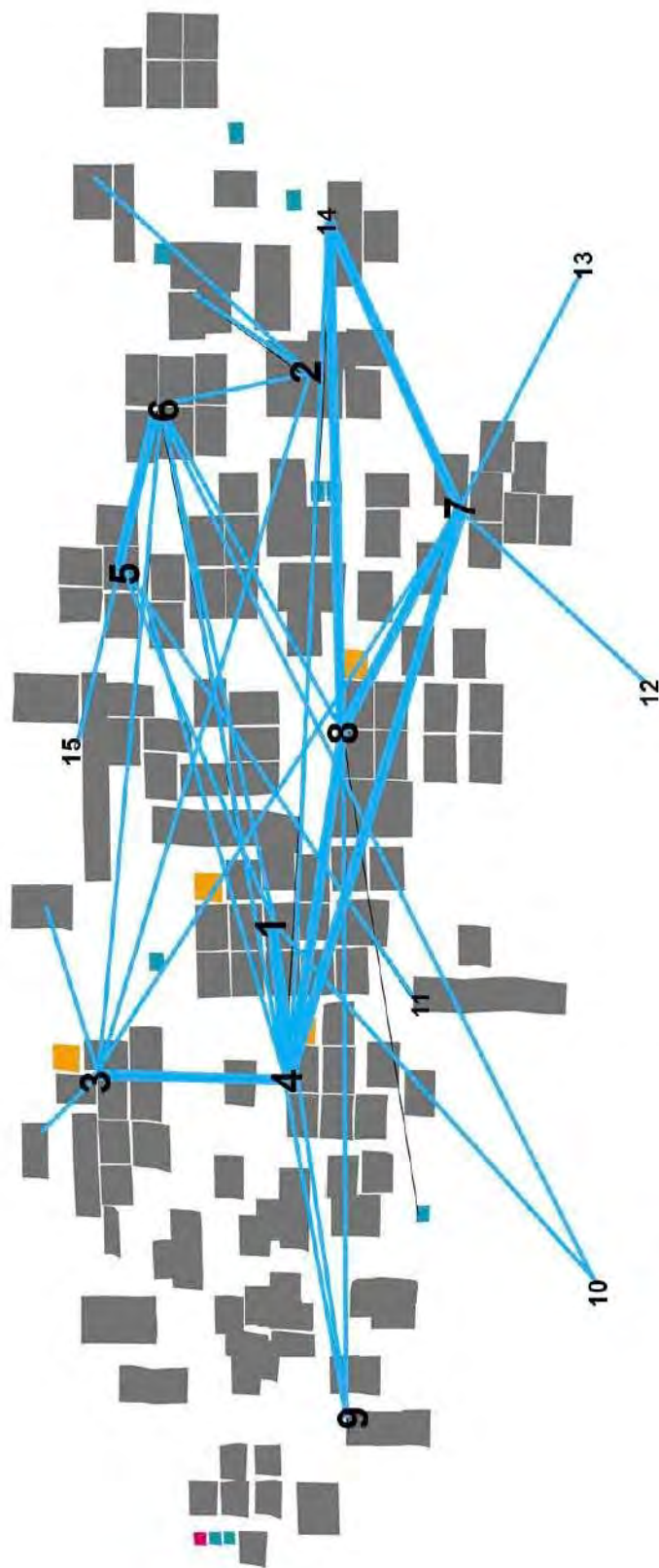


ARTISTAS y su red de relaciones por orden de aparición

- 1 Sandra Gamarra
- 2 Lorena Noblecilla
- 3 Alejandro Jaime
- 4 Nancy La Rosa
- 5 Edi Hisore
- 6 Luz Maria Bedoya
- 7 Andrea Cánepa
- 8 Eliana Otta

- 9 Art Textum
- 11 Blas Isasi
- 14 Fernando Prieto

ANEXO 3.4



ARTISTAS y su red de relaciones por orden de aparición

- 1 Sandra Gamarra
- 2 Lorena Noblecilla
- 3 Alejandro Jaime
- 4 Nancy La Rosa
- 5 Edi Hisore
- 6 Luz María Bedoya
- 7 Andrea Cánepa
- 8 Eliana Otta

- 9 Art Textum
- 10 Philippe Gruenberg
- 11 Blas Isasi
- 12 Santiago Quintanilla
- 13 Gabriel Alayza
- 14 Fernando Prieto
- 15 Francis Alys

ANEXO 4.1



Anexo 4.1: REPRESENTACIONES QUE ABORDAN PROBLEMÁTICAS DE LUGAR: En Lima y Perú

- 1 Gladysz Alvarado - Espacios Urbanos
- 2 Eclí Hirose + Blas Isasi - Espacios Urbanos + Lavaderos Oro
- 3 Nancy La Rosa - percepción del espacio urbano y rural + lavaderos de oro
- 4 Sandra Gamarra - Construcción del espacio representacional + Lavaderos Oro
- 5 Alejandro Jaime - Los 3 centros mineros

- 6 Ismael Randall - Bienal + Participación Perú
- 7 Juan Salas - Piedra 12 angulos
- 8 Luz María Bedoya - percepción del espacio
- 9 Hector Mata - Separación + Frontera México
- 10 Giancarlo Scaglia - Memoria y Territorio
- 11 Roberto Huaracaya - Separación
- 12 Fernando Prieto - Memoria y Territorio

ANEXO 4.2



Anexo 4.2: REPRESENTACIONES QUE ABORDAN CUESTIONES DE FRONTERA TERRITORIAL

- 1 Alejandro Jaime
- 2 Esterio Segura
- 3 Hector Mata
- 4 Francys Alys

- 5 Nancy La Rosa
- 6 Luz María Bedoya
- 7 Robero Huaracaya

ANEXO 4.3



Anexo 4.3: REPRESENTACIONES QUE ABORDAN CUESTIONES DE FRONTERAS REPRESENTACIONALES

- 1 Alejandro Jaime
- 2 Francys Alys
- 3 Nancy La Rosa
- 4 Sandra Gamarra

- 5 Luz María Bedoya
- 6 Heimo Zobernig
- 7 Juan Salas

ANEXO 4.4



Anexo 4.4: REPRESENTACIONES QUE ABORDAN CUESTIONES DE SISTEMAS DE ORDEN

- 1 Andrea Cánepa
- 2 Nicolás Lamas
- 3 Marcel Brothaers
- 4 Proyecto Flora
- 5 Pierre Stockholm

ANEXO 4.5



Anexo 4.5: REPRESENTACIONES QUE SON RESULTADO DE TRABAJO EN COLABORACIÓN

- 1 Colectivo Salchichas
- 2 Nancy La Rosa
- 3 Sandra Gamarrá
- 4 Francys Alys
- 5 Eiliana Otta

6 GómezYGarcía

ANEXO 4.6



Anexo 4.6: INSTITUCIONES RELACIONADAS CON LOS ARTISTAS

- | | |
|----------------------------------|---|
| 1 Instituto Geografico Nacional | 8 MAC |
| 2 Instituto del bien comun | 9 PARC |
| 3 Mastría de Antropología Visual | 10 ART Lima |
| 4 Mastría Arte y Curaduría | 11 Galerías - L. de la Puente, L. Benavides 80m ² , Frances Wu |
| 5 Mastría estudios Culturales | 12 Pasaporte para un artista |
| 6 Museo Arte Lima - Vaclo Museal | 13 Bienal de Venecia y participación del Perú |
| 7 Limac | 14 Bienal de Sao Paulo |